



# **UNIVERSIDAD DE CUENCA**

Facultad de Artes

Maestría en Estudios del Arte

Representatividad del grupo Teatro Ensayo Gestus en la praxis teatral guayaquileña en el período 1988-2015

Trabajo de titulación previo a la obtención del grado de Magíster en Estudios del Arte

Autor:

Dec. Virgilio Antonio Valero Montalván

CI: 0906058110

Director:

PhD. Cristian Arnulfo Cortez Galecio

CI: 0912221991

**Cuenca-Ecuador**

06-noviembre-2019



## Resumen:

A partir de una aproximación histórica al Teatro en Guayaquil, este trabajo categoriza al grupo ecuatoriano *Teatro Ensayo Gestus* dentro un esbozo de cartografía del movimiento escénico guayaquileño. Por ello, se analizó la representatividad del grupo con base en su actividad, organización, trayectoria, las poéticas de sus producciones y la mirada crítica de gestores y artistas nacionales e internacionales desde 1988 hasta el 2015. En correspondencia, la presente investigación evidenció que el *Teatro Ensayo Gestus* ha aportado al movimiento escénico ecuatoriano un espacio que les ha permitido desarrollar capacidades en el teatro; no solamente por el deseo de montar obras, sino que desde su diario quehacer abrió la posibilidad de obtener un desarrollo grupal e individual que ha brindado expectativas diferentes y que ha contribuido al crecimiento cultural en Guayaquil. Se demostró que la obra de *Gestus* aboga por un teatro educativo, progresista y profesional que ha brindado un crecimiento al espectador, alternativas nuevas que a través de la escena se han traducido en nuevas perspectivas de su conocimiento. Como efecto inmediato, ha producido un cambio social a partir de un cambio individual y se ha trazado en sus proyectos la necesidad de llegar a una masa de público adulto e infantil, que tiene poco o ningún acceso al teatro, con obras de contenido y lenguaje directo y calidad en su entrega.

**Palabras clave:** Historia Teatro Guayaquil. Teatro Ensayo *Gestus*. Crítica teatral. Producción. Poéticas. Representatividad. Praxis teatral.



### **Abstract:**

Based on a historical approach to the Theater in Guayaquil, this work categorizes the Ecuadorian group *Teatro Ensayo Gestus* within a cartographic outline of the scenic movement of Guayaquil. Analyzing the representativeness of the group based on its activity, organization, career, the poetics of its productions and the critical view of national and international managers and artists from 1988 to 2015, the present investigation shows that the Group has contributed to the Ecuadorian theater movement a space that has allowed them to develop capacities in the theater, not only for the desire to create plays, but from their daily work opened the possibility of obtaining a group and individual development that has offered different expectations and has contributed to the cultural growth in Guayaquil. It shows that the work of *Gestus* stand up an educational theater, progressive and professional, has provided a growth to the viewer, new alternatives that through the scene have been translated into new perspectives of their knowledge, producing a social change from an individual change and has route in their projects the need to reach a mass of adult and children, who has little or no access to theater, with plays of content, direct language and quality in the perform.

**Keywords:** History Guayaquil Theater. Teatro Ensayo Gestus. Criticism. Production. Poetics. Representativeness. Praxis.



## Índice del trabajo

Resumen .....	2
Abstract .....	3
ÍNDICE GENERAL.....	4
ÍNDICE DE TABLAS .....	7
Introducción .....	11
Capítulo I.....	16
Aproximación a la Praxis Teatral Guayaquileña desde 1988 hasta 2015 .....	16
1.1. Definiciones generales .....	16
1.2. Conceptualizaciones sobre la praxis teatral .....	19
1.3. Contexto latinoamericano.....	21
1.4. La praxis teatral en Guayaquil.....	24
1.4.1. <i>Agrupaciones representativas</i> .....	25
1.4.2. <i>Gestión de formación teatral</i> .....	28
1.4.3. <i>Políticas culturales</i> .....	29
1.4.4. <i>Nuevos espacios para el teatro</i> .....	30
Capítulo II.....	33
Tendencias Estéticas.....	33
2.1. Periodizaciones e hitos .....	34
2.1.1. El entusiasmo: 1988-1999.....	34
2.1.2. La supervivencia: 2000-2010 .....	35
2.1.3. Diversidad de criterios y poéticas de transición: 2010-Actualidad.....	37
2.1.4. Una síntesis de treinta años del teatro guayaquileño.....	37
Capítulo III.....	40
Itinerario del Grupo Teatro Ensayo <i>Gestus</i> .....	40
3.1. Fundación e inicios.....	40
3.2. Sistemas de organización artística y procesos de producción del TEG .....	41
3.2.1. <i>Espacios y presencia: 1988-1990</i> .....	41
3.2.2. <i>Indagaciones para madurar: 1991-1994</i> .....	44
3.2.3. <i>Expansión y formación: 1995-1997</i> .....	45
3.2.4. <i>1998: El primer diálogo con Cuba</i> .....	47
3.2.5. <i>Estrategias para superar la crisis: 1999-2004</i> .....	48



3.2.5.1. <i>Teatro Ensayo Gestus y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba</i> .....	48
3.2.5.2. <i>Teatro Ensayo Gestus y el Teatro Experimental Guayaquil</i> .....	48
3.2.5.3. <i>Difusión TEG + TEG en Ecuador y Cuba</i> .....	52
3.2.6. <i>Nuevos rumbos: 2005-2015</i> .....	53
3.2.6.1. <i>Explorando el metateatro</i> .....	56
3.2.6.2. <i>Intercambio de teatralidades</i> .....	57
3.2.6.3. <i>Veinticinco años y nuevos retos</i> .....	60
Capítulo IV .....	65
Representatividad del Grupo Teatro Ensayo Gestus.....	65
4.1. Elementos de representatividad.....	65
4.2. Periodización.....	67
4.3. Espectáculos distintivos .....	68
4.4. Categorías de análisis.....	70
4.4.1. <i>Creación colectiva</i> .....	71
4.4.1.1. <i>Colorín, Colorado...el teatro ha comenzado</i> .....	71
4.4.1.2. <i>La cándida historia de Pedro Piñón</i> .....	72
4.4.2. <i>Autores Clásicos</i> .....	73
4.4.2.1. <i>El Médico a palos</i> .....	73
4.4.2.2. <i>La tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita</i> .....	74
4.4.2.3. <i>Humor de Chéjov en un acto</i> .....	75
4.4.3. <i>Teatro del absurdo</i> .....	76
4.4.3.1. <i>La lección</i> .....	76
4.4.3.2. <i>Q. E.P.D. Que en paz descansen</i> .....	78
4.4.3.3. <i>Las Pericas</i> .....	79
4.4.3.4. <i>Cucarachas</i> .....	81
4.4.4. <i>Realismo</i> .....	83
4.4.4.1. <i>El más extraño idilio</i> .....	84
4.4.4.2. <i>Geppetto</i> .....	85
4.4.5. <i>Metateatro</i> .....	86
4.4.5.1. <i>Breverías de mujeres</i> .....	86
4.4.5.2. <i>Pervertimento</i> .....	88
4.4.6. <i>Teatro para niños</i> .....	90
4.4.6.1. <i>Gali Galápago</i> .....	91
4.4.6.2. <i>Mandamás</i> .....	93



4.5.	La visión crítica .....	94
4.5.1.	<i>Categorías de identidad</i> .....	95
4.5.2.	<i>Perspectiva política</i> .....	96
4.5.3.	<i>Poéticas representativas</i> .....	97
4.5.4.	<i>Aportes al movimiento teatral</i> .....	97
	Conclusiones .....	98
	Referencias .....	105
	Anexos .....	129



## Índice de Tablas

Tabla 1: Funciones del texto literario .....	18
Tabla 2: Espectáculos distintivos .....	69



## Cláusula de Licencia Y Autorización Para Publicación en el Repositorio Institucional

---

Virgilio Antonio Valero Montalván, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “REPRESENTATIVIDAD DEL GRUPO TEATRO ENSAYO *GESTUS* EN LA PRAXIS TEATRAL GUAYAQUILEÑA EN EL PERÍODO 1988 -2015”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 06 de noviembre del 2019

---

Virgilio Antonio Valero Montalván

C.I. 0906058110





## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Virgilio Antonio Valero Montalván, autor del trabajo de titulación “REPRESENTATIVIDAD DEL GRUPO TEATRO ENSAYO *GESTUS* EN LA PRAXIS TEATRAL GUAYAQUILEÑA EN EL PERÍODO 1988 -2015”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 06 de noviembre del 2019

---

Virgilio Antonio Valero Montalván

C.I. 0906058110

## **DEDICATORIA**

A todos los partícipes del *Teatro Ensayo Gestus* que forman su historia.

A María Emilia Soterias por compartir sus conocimientos, a Gaby Chica por su solidaridad; a Bernardo Menéndez-Cuesta y a mi madre Teresa Montalván por su respaldo incondicional.



## Introducción

En octubre del año 2018, el colectivo ecuatoriano Teatro Ensayo *Gestus* cumplió 30 años de actividad escénica. De esta manera, legitimaba un recorrido dentro del quehacer teatral del Ecuador en confluencia con los hechos históricos y artísticos, particularmente de la ciudad de Guayaquil, sede de sus dinámicas. Sus producciones teatrales son diversas en género y estilo, evidenciado en su devenir representativo por el que han transitado obras de dramaturgos nacionales y extranjeros, incluyendo obras icónicas de la dramaturgia universal, con propuestas orientadas a niños, jóvenes y adultos.

A lo largo de estas tres décadas, el grupo ha perfilado su presencia como colectivo, destacándose por la sinergia entre su estructura organizativa, la selección de producciones teatrales y la relación con el público; por ello, muchas de sus propuestas han representado a Guayaquil y al país en forma constante en certámenes nacionales e internacionales. Considerando lo anterior, así como su persistencia como punto de producción artística, es pertinente analizar su praxis, filtrar los procesos gestionados para la consecución de sus proyectos teatrales, sus tendencias y las miradas artísticas efectuadas en sus obras.

La presente tesis, *Representatividad del grupo Teatro Ensayo Gestus en la praxis teatral guayaquileña en el período 1988-2015*, pretende identificar y revelar los principales elementos identitarios y de producción de este colectivo en el periodo seleccionado, para la determinación de un hito y detonante de posteriores investigaciones que permitan elaborar una cartografía sobre la actividad teatral nacional dentro de los períodos de mayor convulsión social, política y económica de Ecuador. Las coordenadas temporales transcurren desde el momento de fundación del colectivo hasta la etapa en que *Gestus* se abre a una modernización en consonancia con nuevas perspectivas estéticas y profesionales, lo cual justifica el periodo seleccionado.

Caracterizar un grupo artístico demanda una indagación que visibilice los principales aspectos determinantes a lo largo de su funcionamiento en la colectividad donde sitúa su práctica. El estar circunscrito a un grupo teatral requiere precisar las tipologías que construyen su identidad escénica a partir de los parámetros ideológicos de su constitución, su oscilación en el devenir de acontecimientos de su propio campo, los universos perceptibles en sus productos teatrales y los diálogos culturales en el ejercicio público de su arte.

Para reconstruir la trayectoria del grupo, que tampoco ha sido confeccionada en forma metódica, es necesario determinar aspectos organizativos y poéticos de sus creaciones y



descifrar la compleja acción crítica en el medio teatral guayaquileño. Ello responde a que las posibilidades analíticas de las producciones, desde una perspectiva estética, se derivan en gran parte de áreas sin bases teatrológicas o académicas. En consonancia, se ha procedido examinar en las reseñas mediáticas y en publicaciones más acreditadas, así como también acudir a la opinión de gestores y críticos que han observado las prácticas del colectivo dentro y fuera del Ecuador, con una mirada matizada en el tiempo actual.

Esta problemática se replica a nivel nacional, puesto que en el teatro ecuatoriano existen escasos estudios sobre conexiones, procesos y propuestas; y las bitácoras históricas disponibles otorgan una referencia cronológica desactualizada, enmarcada en períodos globales que no contemplan las producciones de las últimas décadas. En consecuencia, se carece de un rastreo profundo que afine una visión de sus permutaciones, generando lagunas informativas que impiden determinar y recuperar la memoria no solo histórica, sino crítica del teatro nacional dentro de su contexto.

Como la mayoría de grupos teatrales, tampoco han sido objeto de estudios actores y gestores del movimiento escénico ecuatoriano como conjuntos culturales para clarificar la historia teatral desde una perspectiva estética. Esta acción investigativa constituye un instrumento que esclarece un inédito segmento de la historia teatral del Ecuador y particularmente en la ciudad de Guayaquil. Por ello, la interrogante a resolver es ¿Cuáles son los elementos que sustentan la representatividad del grupo *Teatro Ensayo Gestus* en la praxis teatral guayaquileña, durante el periodo 1988 al 2015?

De esta manera, se centra el objeto de estudio en la producción de dicho grupo teatral ecuatoriano, en correlación con el análisis de los recursos teatrales implementados en sus puestas en escena, sus relaciones con el texto dramaturgico, los mecanismos de producción y su proyección a lo largo de su historial en 27 años dentro del panorama teatral de Guayaquil.

Adicionalmente se incorpora el análisis de los componentes culturales de las prácticas sociales del teatro guayaquileño, puesto que el teatro como arte refleja no solo las prácticas artísticas de su propio contorno, sino que también en un extensor para concebir los imaginarios de la comunidad en la que germina, la historia de sus procesos y las conexiones contenidas de sus conflictos colectivos e individuales en la exposición de sus productos escénicos.

De aquí se deriva la importancia que reviste la investigación, por cuanto adquiere una preeminencia científica y artística en esa necesidad de contribuir a germinar procesos



historiográficos que profundicen en el análisis del teatro ecuatoriano y que permitan identificar hitos referenciales en el devenir de las artes vivas en la escena nacional.

Para dar solución a la interrogante anteriormente planteada, se precisa el siguiente objetivo general: caracterizar la producción del grupo *Teatro Ensayo Gestus* desde su origen hasta la actualidad en la corriente teatral de Guayaquil.

Y como objetivos específicos se plantean los siguientes:

1. Identificar los elementos generales que caracterizan la praxis teatral guayaquileña en el período transcurrido desde el año 1988 hasta el 2015.
2. Describir el itinerario teatral del grupo *Teatro Ensayo Gestus* y sus propensiones a través de su trayectoria cronológica dentro de este período.
3. Demostrar la representatividad del grupo *Teatro Ensayo Gestus* dentro de la praxis teatral guayaquileña.

Para arribar a un análisis certero en relación con el tema, se especifican una serie de interrogantes investigativas que ayudaron a discernir los objetivos planteados.

- a) ¿Qué estudios se han realizado sobre el movimiento teatral guayaquileño de fin del siglo XX hasta la actualidad?
- b) ¿Cuáles son las caracterizaciones que esbozan las tendencias teatrales en Guayaquil en los últimos 27 años?
- c) ¿Cuál es el historial de las producciones teatrales del *Teatro Ensayo Gestus*?
- d) ¿Qué factores han influido en la selección de contenidos y formas teatrales en la trayectoria de este grupo?
- e) ¿Cuáles son los parámetros de gestión para su producción teatral?
- f) ¿Cuáles son los presupuestos poéticos en las puestas en escenas de sus obras?
- g) ¿Cuál es la proyección artística de su trabajo a nivel nacional e internacional?

La exploración exigió una revisión general de los contextos que demarcaron la actividad teatral en la ciudad de Guayaquil a finales del siglo XX y su prolongación hacia el ejercicio escénico en el siglo XXI. Asimismo, se ha demandado un análisis de los productos teatrales propuestos por el grupo *Teatro Ensayo Gestus* a lo largo de su itinerario, con el propósito de establecer categorías referenciales que constituyan las claves para reconocer su



representatividad en su larga trayectoria y declarar sus implicaciones distintivas en la práctica artística guayaquileña.

El estudio parte de una revisión bibliográfica tomando como datos los perfiles desarrollados por autores como Patricio Vallejo Aristizábal<sup>1</sup>. También se analizan publicaciones académicas en revistas especializadas, como *Latin American Theatre Review*, en las que se detalla el estado del teatro en las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX; así como ponencias de otros autores como Gabriela Ponce o Santiago Ribadeniera que refieren puntos de vista acerca del desarrollo teatral en Ecuador. A su vez, para las perspectivas de los factores implicados que desarrollan el dinamismo teatral en el puerto ecuatoriano, se acude a entrevistas y ponencias de teatristas en ejercicio actual, publicadas en prensa, así como de algunos trabajos de titulación contemporáneos que abordan el tema; los mismos que, a pesar de las especificidades de sus respectivos objetos de estudio, abarcan aproximaciones y referencias de interés al quehacer teatral de Guayaquil, todas necesarias para contextualizar la presente tesis.

De igual manera, se efectúa una reseña cronológica del historial del grupo *Teatro Ensayo Gestus* para analizar su producción artística desde su formación, con los respectivos lineamientos de sus producciones, hasta la actualidad; así como los ingredientes artísticos y culturales de sus propuestas, a partir de programas de mano, reseñas, comentarios publicados física y electrónicamente.

Se trata de una investigación cualitativa que inicialmente procede con la recolección de datos confirmatorios de su establecimiento y las producciones de *Teatro Ensayo Gestus*. Con este sustrato se determinan las categorías, prestando atención a las fechas de estreno de sus obras, sus destinatarios, dramaturgia, autores, géneros teatrales, estilos, sistemas de producción y difusión. Por lo anterior, y considerando las líneas de investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, el presente estudio aporta a la *Conservación y salvaguardia de legado patrimonial*, puesto que establece una aproximación tentativa y sistemática de una porción histórica del teatro ecuatoriano como un aporte para debates futuros.

Con el propósito de alcanzar una mayor organización de los aspectos analizados, el informe final quedó estructurado de la manera siguiente: en los dos primeros capítulos se exhibe un perfil de la práctica teatral en Guayaquil entre los años 1988 a 2015, mediante una revisión de

---

<sup>1</sup> Teatrista, investigador y artista, posee estudios no historicistas de la escena ecuatoriana.



los contextos históricos, sociales y artísticos más influyentes y relevantes de ese período. En correspondencia, se sintetizan las tendencias y estéticas de las teatralidades de ese ciclo. El tercer capítulo está reservado para la exposición del recorrido histórico del grupo *Teatro Ensayo Gestus* desde sus inicios, los factores que impulsaron su fundación, sus procedimientos de organización, sus procesos de creación y sus productos teatrales en los 27 años de inventiva. Por otra parte, el cuarto capítulo analiza la representatividad del grupo teatral objeto de estudio, a partir de una selección de elementos más frecuentes y distintivos de sus puestas en escena. Para ello, se ha recurrido a una periodización y categorización de su práctica, mediante la observación de las características estéticas de sus espectáculos más singulares. Además, se refuerza el estudio con la visión crítica de importantes gestores culturales ecuatorianos y extranjeros que han sido espectadores de su devenir.



## Capítulo I

### Aproximación A La Praxis Teatral Guayaquileña Desde 1988 Hasta 2015

#### 1.1. Definiciones generales

Sobre el arte se puede especular mucho, ya que al no contar con definiciones precisas, las aproximaciones pueden ser disímiles como: producción, factor de comunicación humana mediante un lenguaje particular, autoexpresión del individuo, sistema sígnico específico, reflejo o anticipación de una época..., en correspondencia con enfoques sociológicos, estructuralistas, psicológicos, axiológicos, gnoseológicos o semióticos; pero sin cumplir, por sí solos, la aspiración de una definición completa o absoluta. Considerando lo anterior, la complejidad que se observa en la definición del arte, deviene también en los objetos y acciones que puedan ser calificados como artísticos, aunque hay posibilidades de agrupamiento y categorización conforme a determinadas peculiaridades técnico-expresivas, de lenguajes y estructuras; es decir, ramas o disciplinas específicas. Conforme a Peramo (1992):

Arte es aquel objeto resultado de una actividad productiva específica del hombre, en la cual se origina y materializa una imagen artística, con todos sus elementos constitutivos (objetivos y subjetivos), para la autoexpresión y comunicación de los hombres a través de la vía senso-emocional y la utilización de un sistema de signos peculiar y diferente al hablar cotidiano, científico u otro, que se decodifica y recrea por el perceptor, quien a su vez se comunica, educa, conoce y valora a partir de lo que ese objeto influye en él espiritualmente para su felicidad y mejoramiento a escala individual y social, y según un ideal estético-artístico determinado por la práctica histórico-social e individual (p.96).

Lenguaje, danza y poesía se hermanan en sus orígenes como forma rítmica de expresión de la sensibilidad individual y de la memoria colectiva del hombre primitivo. De un primer momento en que predominaba la imitación gestual, a partir de la repetición de determinados movimientos con cierto ritmo y medida, nació la danza, entendida como una forma de representación de fenómenos y hechos de la vida cotidiana.

Esta especie de mímica corporal iba acompañada de otra forma de gestualidad: los sonidos, que reclamaban menos esfuerzo que el corporal en el acto de comunicación, lo que





determinó su preeminencia en la designación habitual de los fenómenos y objetos, y dio lugar al lenguaje oral.

Artiles (1989) considera que todas estas formas de denominación tenían un componente mágico-religioso. Y por eso, junto al simple lenguaje oral, de intención puramente designativa que surgió junto a la danza y el canto, de las que poco a poco se separa, progresivamente fue naciendo otro tipo de lenguaje, más elevado y complejo, con propósito más expresivo. La poesía nació unida a la danza y el canto; fue una manifestación colectiva de la vida, la preservación y legitimación del pasado, transmisión de saberes y códigos de ética: ella atesoraba las costumbres y tradiciones de la comunidad.

Hoy se conoce que la imitación consciente de las esencias de la realidad circundante por parte del hombre primitivo se produjo de modo gradual. Así tuvo lugar el apasionante proceso cultural mediante el cual las artes fueron tomando caminos diferentes.

Por lo antes expresado, es posible considerar que en este contexto, tanto la frase rítmica como el paralelismo funcionaban como recursos mnemotécnicos; pues respondían a la necesidad de memorizar los contenidos a transmitir por los participantes en los ritos miméticos, auxiliados, además, por primitivos instrumentos de percusión y el frenesí de las danzas invocatorias.

Al representar la caza de la fiera, el hombre estaba seguro de tener éxito cuando la cacería se efectuara en la vida real. Solo que este hombre, al imitar con su cuerpo y su voz los movimientos de la fiera, los suyos propios y los ruidos del combate, se convertía en actor, pues los objetos que portaba tenían también para él un sentido simbólico y propio de la representación. Así, este hombre primitivo llevaba el germen del teatro, un actor que ejecutaba una acción ficticia, ante un público determinado (Artiles, 1989).

Considerando lo anterior, el teatro es un género de síntesis en el que la comunicación se ejerce a través de múltiples canales combinados ante un público: palabras, gestos, movimiento escénico, decoración, iluminación, música, proyección de imágenes en pantalla... (Encalada, 2007).

Su función, conforme a Mukarovsky (1936), es comunicativa y aborda principalmente la prosa artística en general. El autor precisa, tangencialmente, una observación sobre el drama en la que destaca que esta manifestación oscilaba entre el arte y la propaganda: “la historia de la edificación del Teatro Nacional checo muestra claramente cómo decidieron los motivos

extraestéticos, en particular la necesidad de una propaganda nacional” (Mukarovsky 1885, ctd en Flaker, 1986, p. 184).

En su doctrina sobre las funciones de la obra artística, Mukarovsky estableció la posibilidad de vincular la sociología del arte y el estudio del arte y la literatura, vínculo que había quedado trunco con los positivistas del XIX y, más tarde, por algunos marxistas que lo abordaron a partir de las relaciones sociales, y no desde la obra de arte y su análisis hacia su funcionamiento en el interior de las relaciones sociales.

Félix Vodicka, discípulo de Mukarovsky, aplicó algunos de los principios del estructuralismo de su maestro a la historia de la literatura como estructura de la evolución, mientras que Roman Jakobson acercó el concepto de la función al sistema conceptual de la teoría de la información y la lingüística contemporáneas. En un sentido similar, se sitúa Flaker (1986), quien elaboró una tipología de las funciones del lenguaje, las mismas que han sido adaptadas por diferentes teóricos. A modo de resumen, en la Tabla 1 se detalla la sinopsis de las funciones del texto literario que propone dicho autor:

Tabla 1:  
**Funciones del texto literario**

Funciones		Enunciado característico	
I. Estética.	Función de revalorización estética	Poético, metatextual	
	Función del conocimiento (gnoseología)	Cognitivo	
	Función de expresión (expresiva)	Expresivo, impresivo	
	Función de valoración (axiológica)	Acentuadamente comunicativa, apelativa	
	Función de diversión (lúdica)	Acentuadamente comunicativa, meta textual	

Fuente: Flaker (1986)



El esteta Moisei Kagan (1984), define para el arte el carácter social de sus funciones, las que ordena en forma sistémica y se hayan condicionadas por el contexto histórico-social en que aquel se produce. Asimismo, insiste que se trata de una polifuncionalidad, aunque no en todas las épocas se presenta de manera diáfana, sino que en determinados contextos unas funciones emergen por encima de otras.

Adicionalmente establece determinadas funciones fundamentales: comunicativa, ilustrativa, educadora, hedonista y educación artística; sin embargo, sostiene que la función principal de toda producción artística es la comunicativa, aunque puede darse el caso de que esta exprese la incomunicación o alienación del sujeto en una época o sociedad dadas.

## **1.2. Conceptualizaciones sobre la praxis teatral**

Al igual que en las definiciones y demarcaciones del arte, los estudios sobre teoría del teatro tampoco han estado exentos de polémicas, sobre todo luego de la Primera Guerra Mundial y el auge de la vanguardia, época en la que Mukarovsky y los miembros del Círculo de Praga elaboran sus famosas tesis estructuralistas de 1929. En este contexto, Piscator<sup>2</sup> pone en práctica su concepto de Teatro político como un intento de aunar escena teatral y escena política. Sin embargo, al ser comunista se vio sometido a todo tipo de críticas que limitaron su influencia real en las tablas, especialmente a finales de la Segunda Guerra Mundial. Conforme a Del Campo (2004):

Piscator no es un comunista que hace teatro, (...) sino, en tanto que tal, un director de escena que entiende y practica el teatro como una actividad de la que se siguen unos determinados efectos -simbólicos y prácticos y, por ello, necesariamente, políticos- que hay que tener siempre presentes y que hay que planificar como una forma de intervención. Piscator no es sólo un comunista que se dedica al arte sino, en la misma medida, un artista comunista: porque el teatro -el arte- no es un espacio neutro en el que reinan los absolutos estéticos, sino una práctica en el ámbito artístico que, como cualquier otra, produce determinados efectos políticos (pp.107-115).

Por su parte, ante el influjo de un naturalismo, Konstantin Stanislavski, había creado el Teatro de Arte de Moscú en 1897, con la colaboración de su asistente literario Nemirovich Datchenko. Su impronta logra revolucionar el teatro europeo. Su Método de las Acciones Físicas

---

<sup>2</sup> Erwin Piscator, 1896-1963. Dramaturgo, productor y teórico alemán marxista. Propone que el Teatro se aleje de lo emocional.



será un aporte sustancial sobre todo al trabajo del actor. El método, como se le conoce en el mundo del teatro, proclama que el actor debe, para construir su personaje, investigar, construir el antes y el después de su vida, vivir la obra, el momento, como si fuera real, buscando en su archivo emotivo-personal experiencias acontecidas en su propia vida. Con ello sentará las bases del llamado Teatro de la Identificación que presupone un doble proceso: el trabajo del actor con su personaje y la actitud del espectador hacia ese personaje, creado por la vía de la identificación.

En oposición al método de Stanislavski aparecerá la teoría del Teatro Épico, formulada por Bertold Brecht y la que significará otra revolución para la escena de los primeros años del siglo XX. Brecht propone en su teoría un enfoque ligado a las concepciones dialécticas marxistas de la época en que vivió y a su marco social y político. De la misma manera, formula un mapa categorial que establece criterios para que el espectador se distancie de lo que la escena le propone, y medite de modo tal que sea capaz de tomar decisiones relacionadas con el espectro social y no con el íntimo. Uno de los términos acuñados por Brecht es el *gestus*<sup>3</sup>, mediante el cual el actor se distancia de la obra y por lo tanto evita cualquier emocionalidad excesiva. Al estar centrado en lo político y social, el Teatro Épico se aleja, no solo de los supuestos de Stanislavski, sino de las teorías radicales de Antonin Artaud. Brecht emprende la renovación de la pieza hasta sus raíces y después la del juego del actor, en la que busca la descripción narrativa frente a la vivencia del naturalismo. Es cierto que este trabajo lo liga fuertemente al contexto sociopolítico en que se encuentra inmerso. Sin embargo, Brecht, con su radical sustitución de la dramaturgia tradicional, mostró un camino hacia la renovación y la reflexión sobre el arte del teatro (Padilla, 2017).

Otra teoría relevante para este estudio la constituye el denominado Teatro del Absurdo. Dicho teatro abarca un conjunto de obras escritas por un grupo de dramaturgos estadounidenses y europeos durante las décadas de 1940, 1950 y 1960. Se caracteriza por tramas que parecen carecer de significado, diálogos repetitivos y falta de secuencia dramática que a menudo crean una atmósfera onírica. Cuestiona la sociedad y al hombre. A través del humor y la mitificación escondían una actitud muy exigente hacia su arte. La incoherencia, el disparate y lo ilógico son también rasgos muy representativos de estas obras. Se resalta la incongruencia entre el pensamiento y los hechos, así como la incoherencia entre las ideologías y los actos.

---

<sup>3</sup> Actitud física o gestual, autónoma del texto, que simboliza al personaje.



El Teatro del Absurdo plasma temas muy importantes sin brindar las respuestas que esperamos, o las que creemos que vamos a esperar, sino que se sostiene en la interpretación del espectador. En este terreno, el término absurdo se limita al uso que de él hacen los pensadores existencialistas. Con este sustrato, Antonin Artaud creó un procedimiento de actuación que él llama “el culto al yo”, definiéndolo como un teatro en el que los espectadores se desenmascaran y entran en contacto con su verdadero yo. Para Artaud el teatro es un acto ritual y mediante este proceso es posible que, por minutos, ese espectador se aleje de sus pensamientos lógicos y racionales para introducirse en el mundo de la liberación y las emociones (Pavis, 1998).

Posteriormente aparece el Teatro Pobre de Grotowski, con una importante influencia en el teatro latinoamericano. El concepto de “pobre” viene muy bien, sobre todo, a agrupaciones que no cuentan con financiamiento, que hacen de la escena no un modo de vida, sino una vida entregada al quehacer teatral. Lo que propone Grotowski es teatro desnudo de todo artificio: ni vestuario, ni maquillaje.

Adicionalmente en Latinoamérica se difunde prolíficamente el concepto de Teatro Antropológico de Eugenio Barba, quien por medio de la creación del Odin Teatret, ha generado el concepto de Tercer Teatro<sup>4</sup>. De una manera u otra, todas estas conceptualizaciones sobre la praxis teatral van a nutrir un movimiento crucial para la escena de América Latina: el Teatro de Creación Colectiva<sup>5</sup>, en medio de una coyuntura política clave en el continente: la extenuación de los movimientos guerrilleros, el fracaso de las políticas desarrollistas y la etapa más álgida de las dictaduras militares sufridas durante las décadas del 70 y 80.

### **1.3. Contexto latinoamericano**

Aunque el objeto de estudio y marco temporal de esta tesis es el Teatro Ensayo Gestus entre los años 1988-2015, es necesario demarcar el camino recorrido en la región, analizando a algunos creadores y colectivos representativos. Al respecto, resulta de interés la visión que ofrece Dragún (1980):

---

<sup>4</sup> Un cúmulo de diferentes manifestaciones teatrales disociadas que van desde extremismo político al formal.

<sup>5</sup> Espectáculos generados por un grupo de creadores como coautores por su acción colaborativa.



Desde sus inicios, lo que ha caracterizado al teatro argentino ha sido su realismo crítico. Este realismo no es una estructura formal, sino la disposición crítica que el autor adopta ante su realidad. (...) El teatro latinoamericano y el argentino, claro, se han desarrollado dentro de una realidad propia. Generalmente, la utilidad a que un producto es destinado, estructura sus escalas de valores (...) es un producto determinado por una realidad y una necesidad propia. Y que así debe ser estudiado. Para que el estudio sea realmente válido y honesto (p.45).

Mientras tanto, para el grupo colombiano Teatro la Candelaria, el proceso varía con algunos modos habituales: un primer lapso es la investigación. Buscan algún tema de interés al grupo y a los espectadores a partir de encuestas, indagaciones en hemerotecas y bibliotecas. Luego, a través de improvisaciones con los actores, exploran estos hallazgos. En una tercera etapa experimentan con una posible estructura resultante para el tema y sus tópicos. En una cuarta etapa formulan un discurso, un guion, para proceder al último ciclo en el que se realiza el montaje; simultáneamente fabrican el texto dramático comisionado a un bloque de intérpretes y diversifican al grupo para funciones específicas como la creación de la música, escenografía y vestuario.

García, director de Teatro La Candelaria, entrevistado por Baycroft (1982) asevera que esta práctica "(...) no destruye los procesos individuales, sino que lo que hace es exaltarlos" (p.79) con el propósito de crear un teatro que exprese las dificultades de la colectividad e intervenga en los flujos históricos y sociales. El colectivo, sumergido así política y socialmente, pronuncia elementos de un arte alterador, convirtiéndose en receptor y emisor; una responsabilidad manifestada como experiencia de existencia. El vínculo de Teatro la Candelaria a través de convenios con los sectores sociales organizados más progresistas de Colombia, apertura el acceso hacia un extenso público y facilitan aspectos económicos para su desempeño. Como consecuencia, su lenguaje teatral se afianza con diferentes estructuras técnicas que logran presentar un teatro fuera de élite.

En Brasil sobresale el dramaturgo, teórico y director, Augusto Boal, cuya obra *Revolución en América del Sur* (1961), fue un detonante de protesta social y política. De formación marxista y seguidor de las doctrinas de Brecht, asume el teatro como un medio de concienciación e instrumento ideológico del pueblo, tendiente al cambio de las conductas antisociales y otros estigmas del mundo contemporáneo. Ello le ha llevado a experimentar con diversas fórmulas de teatro callejero: a partir de situaciones básicas se plantean problemas polémicos que se



desarrollan mediante improvisaciones en las plazas públicas, en los mercados, en el interior de un autobús y en cualquier sitio donde haya afluencia de público. Los actores, preparados especialmente para ello, hacen participar de la discusión a los espectadores que, sin saberlo, se convierten en actores al asumir una postura frente al problema planteado. De esta manera, el espectador es invitado a pensar y a no permanecer pasivo.

Yuyachkani<sup>6</sup>, grupo teatral peruano activo desde 1971, es otro colectivo que desde un lenguaje propio ha dejado su impronta en el teatro latinoamericano contemporáneo, a partir de la integración de componentes sociales, políticos y económicos presentes en su estética. Desde finales de los años ochenta sus propuestas escénicas han introducido una mirada más introspectiva como resultado de la perspectiva antropológica que permea la visión andina, de donde sus componentes sociales nutren las producciones. Como resultado, se muta desde la representación del imaginario colectivo de Perú hacia diálogos intertextuales con otras esferas culturales como la organización del poder, la formación como nación, el mito, lo religioso y secular, contrapuestos con las teatralidades universales orientales y occidentales.

Aimaretti (2014) señala que Teatro de los Andes, colectivo boliviano, surge en 1991 bajo los supuestos creativos de Grotowsky, Barba y Brook. Sus integrantes desarrollan sus puestas en escena, que incluyen lo diverso como entrenamiento político y estético, alejadas de lo cotidiano e indagando diferentes métodos y morfologías para interrogar mitos ancestrales enfrentados con lo popular andino, inquiriendo inicialmente la memoria cultural y, luego, política. Con ironía, afrontan los mecanismos de opresión y penetración cultural vinculados con la colonización simbólica, a la vez que entrecruzan lo local y lo global, centro y periferia, lo ancestral y la contemporaneidad, para así desvelar la identidad latinoamericana; sirviéndose de la anamnesis histórica social y personal de sus integrantes, logran su discurso espectacular reestructurado por el acopio de sus prácticas históricas que confieren un sello político a sus metáforas.

En este bosquejo diacrónico de la praxis teatral latinoamericana Encalada (2007) también precisa que en la capital ecuatoriana se encuentran algunos grupos cuyos trabajos han marcado la impronta nacional en este sentido. El primero, La Espada de Madera, instituido desde 1989, mantiene su quehacer encaminado hacia la toma de conciencia en aspectos de interés nacional como seguridad ciudadana, reforestación y anticorrupción; por otro lado, se tiene El callejón del agua, nacido en la Escuela de Teatro de la Universidad Central y cuya labor se avala desde 1990.

---

<sup>6</sup> En quechua, significa: estoy pensando, estoy recordando.





Además, apunta que, adicionalmente, desde 1991\_Contraelviento se inaugura como espacio de experimentación e investigación del teatro, caracterizado por un trabajo dirigido a la formación de equipos aficionados a este arte en sectores marginales de Quito. En consonancia, se suman Zero no Zero, que propone un teatro alternativo al ironizar la realidad ecuatoriana; Teatro del Cronopio, cuyas exploraciones escénicas se acercan a un teatro de imagen desde un estilo contemporáneo; Frente de Danza Independiente, distinguido por sus experiencias de danza-teatro; y la agrupación Mudanzas con sus aportes desde el teatro corporal y mimo.

#### **1.4. La praxis teatral en Guayaquil**

La escena ecuatoriana no está exenta del conjunto de los movimientos y tendencias teatrales referidos, ni de los procesos sociales que han afectado a la región. Ecuador experimentó las repercusiones originadas por el capitalismo tardío y el “capitalismo cultural”, saltando de la “mercantilización del trabajo” a la “mercantilización del juego (...)”, la comercialización de los recursos culturales incluyendo (...) el arte” (Rifkin, 2000, p.7). Entonces se comercializa la práctica estética en un marco donde el ocio también se mercantiliza, sin excluir el teatro.

Particularmente en Guayaquil, ciudad puerto y uno de los puntos de mayor producción económica del país, este fenómeno se robustece con sus implicaciones en las diversas áreas sociales, por lo que la actividad escénica guayaquileña se debe analizar “en la relación de la producción teatral con el contexto histórico y la relación con las teatralidades sociales y políticas donde este alcanza su verdadero significado” (Proaño, 2003, p.21); es decir, no solamente desde la perspectiva de la producción literaria -dramaturgia textual- sino también desde la dramaturgia espectacular. A partir de este punto de vista se puede caracterizar un marco teatral polarizado en tres tendencias: un teatro encauzado a un consumo masivo para garantizar un seguro taquillaje; un teatro aburguesado dirigido a un público reducido y selectivo, y un teatro de temas cotidianos y costumbristas de carácter popular.

Sin embargo, el teatro ecuatoriano resulta un área poco estudiada por especialistas nacionales y de la región, y solo en las últimas décadas se ha comenzado a esbozar una cartografía a través de tesis de licenciatura, maestría y proyectos de tesis doctorales; tendientes a llenar un vacío en campos historiográficos, críticos y teóricos. Sobresalen esfuerzos integradores, como los de Ricardo Descalzi, con su *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, publicado por la Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1968, o los tomos de *Teatro ecuatoriano*, *Teatro*





*Social Ecuatoriano y Teatro Contemporáneo*, editados en la Colección Clásicos Ariel entre los años 1971 y 1972, en los que Hernán Rodríguez Castelo introduce en cada uno de ellos datos históricos sobre el tema (Castelo, 2008). Pero lo más frecuente son monografías y ensayos publicados en revistas especializadas, no siempre con la debida repercusión en los medios tradicionales y de mayor difusión.

Resulta significativo que sea en el contexto académico donde se aprecia un interés más sistemático por investigar sobre el tema. Al respecto puede revisarse *Teatro y vida cotidiana: las formas del lenguaje teatral y los procesos de comunicación en la vida cotidiana* (Vallejo, 1997), *El teatro dentro de las dinámicas urbanas de la cultura en Guayaquil* (Barquet P, 1999), *El teatro ecuatoriano de las tres últimas décadas. Análisis de autores representativos* (Encalada, 2007), *25 años de teatro guayaquileño: proceso creativo, publicación y crítica mediática* (Marcelo Leyton, 2004), *Manifestaciones del Teatro del Absurdo en las obras de Cristian Cortez* (Rodríguez-mora, 2014), *El Teatro del absurdo en las obras de Cristian Cortez* (Rodríguez-mora, 2014), *Proyecto documental Cinco actores en busca de un gestor. Miradas críticas a la gestión cultural guayaquileña desde la escena teatral de la ciudad* (Cevallos, 2013), *Consumos culturales en el Microteatro GYE: un estudio de público a partir del rango etario entre 31 y 50 años* (Illingworth Vargas Machuca, 2016), *Consumos culturales en Microteatro GYE: Un estudio del público a partir de los niveles de escolaridad* (Castro, 2016), *Estudio de consumos culturales del público asistente al Microteatro GYE entre 15 y 30 años* (Guambo, 2016); y *Teatralidades y dramaturgias del teatro contemporáneo cuencano: 2005-2013* (Carrasco, 2017). A pesar de las especificidades de sus respectivos objetos de estudio, los textos mencionados abarcan aproximaciones y referencias de interés al quehacer teatral de Guayaquil que se irán considerando en el desarrollo de este estudio.

#### **1.4.1. Agrupaciones representativas**

Con relación al escenario teatral guayaquileño, el *Grupo Malayerba*, con sede en la ciudad de Quito, constituye una referencia obligada; Peñafiel (2013), registra que este colectivo en sus inicios, asumió la *creación colectiva* al vincularse con zonas populares como La Ferroviaria, con el propósito de alimentar sus procesos escénicos. Su metodología basada en el teatro de grupo, deja huella en el arte escénico ecuatoriano de finales del siglo XX e inicios del XXI, con proyectos de escuelas de formación, espacios teatrales propios y su difusión en festivales nacionales e internacionales. Sus trabajos teatrales adquieren una dimensión política, una actitud frente a los



contextos sociales, un objetivo por incitar en los auditorios una colocación ante los problemas sugeridos en sus montajes. *Malayerba* agrega otros enunciados escénicos como el circo, el teatro de objetos y la comedia del arte, sin descuidar sus propósitos de denuncia y su objetivo de ofrecer intereses a la formación del actor, técnicas y exploraciones de sus propias poéticas experimentales.

En 1977 surge el grupo teatral El Juglar, dirigido por el argentino Ernesto Suárez; estructurado como una cooperativa artística, sus integrantes logran abrir su propia sala con capacidad para 300 espectadores, ubicada en el centro de Guayaquil. Los Juglares, como se hacían llamar, enfocan desde el costumbrismo vivencias urbanas y marginales, teatralizando cuentos ecuatorianos como *Banda de Pueblo* de José De La Cuadra, adaptando obras del repertorio latinoamericano como *El centro foward murió al amanecer* de Agustín Cuzzani, a lo que sumaban, desde la creación colectiva, éxitos como *Guayaquil Superstar* y *Como é la cosa*. De este modo, cautivaron al público hasta inicios de la década del noventa. Refiriéndose a sus montajes, Lola Márquez (1992) señala que consisten en: “una serie de estampas donde relevaban la tipología guayaca y la elevaban a la categoría de humor criollo sadomasoquista” (...). En esas escenas se satirizaba todo (...) el morbo cotidiano” (Márquez, 1992, *Viaje por la escena guayaquileña*).

Como contraparte, en 1984 brota el grupo La Mueca, comandado por la argentina Taty Interllige y el ecuatoriano Oswaldo Segura, ex juglares, quienes inicialmente exponen sus proyectos en plazas de la ciudad. Su obra *El Andamio*, como ejemplo de su estilo, está basada en la canción *Construcción* de Chico Buarque, para graficar las peripecias desde la Sierra hasta Guayaquil de un albañil migrante. Este grupo encuentra en el Teatro Candilejas una plataforma de difusión de sus proyectos adultos e infantiles al representar una alternativa cómica y regional que luego será adaptada a formato televisivo, lo que permite que dicha agrupación adquiera la relevancia necesaria para construir en 1994, como espacio propio, el Teatro Del Ángel.

Otros de los exponentes son el Grupo Sarao (1988), que ha sido precursor de la presencia del teatro y la danza, y La Trinchera (1982), creado en la ciudad de Manta e inclinado por los temas nacionales y regionales. El actual Centro Cultural Sarao, fundado por el actor, coreógrafo y director escénico ecuatoriano Luis Mueckay en 1995, comenzó como un grupo teatral en Costa Rica y se establece en Guayaquil hacia 1989 con una propuesta de teatro-danza titulada *Amortiguando* en el Teatro Candilejas. En ocasión de su inauguración estrenó el espectáculo *No puedo verte triste porque me matas*. En lo sucesivo, a pesar de poseer una sala con capacidad solo para



120 personas, ha gestado diversas actividades culturales como funciones de grupos internacionales y cursos de teatro y danza; además ha sido sede de los festivales Fiartes y Fragmentos de Junio, los que se llevan a cabo hasta la actualidad una vez al año y ahora son producidos por Zona Escena.

En 1988 se funda *Teatro Ensayo Gestus*, grupo objeto de estudio en esta tesis. Sus búsquedas se han orientado hacia Augusto Boal, Eugenio Barba, Peter Brook, Santiago García, Edward Wright, quienes analizan el teatro desde vertientes, técnicas, sociales, didácticas, filosóficas; y las indagaciones en Ecuador se han centrado hacia Carlos Rojas<sup>7</sup>, Patricio Vallejo, Diego Carrasco<sup>8</sup>, quienes han realizado estudios académicos en los últimos años del quehacer teatral en nuestra región.

De forma paralela, desde los espacios abiertos guayaquileños, se desarrolla otra teatralidad que ha inundado parques, calles y plazas. Esta actividad fue altamente difundida a finales de la década de los ochenta y hasta los años noventa. Sin embargo, miembros de la Asociación de Teatros y Humorísticos Urbanos Afines de Guayaquil, ATUAG, manifiestan que en la actualidad esta actividad no se encuentra en auge debido a la falta de espacios (redacción Diario El Universo, 2018)

Dentro de los grupos mejor organizados y constantes en los años 90 destacan La Taberna, Los Comediantes y Caras y Gestos, conducidos por Juan Coque, Henry Layana, Manuel Escobar y Fernando Villao. Los mismos representaban *sketches* de veinte minutos de duración en tono de farsa e improvisados. Estas actuaciones se efectuaban en presentaciones maratónicas que duraban cuatro o cinco horas continuas en horarios matinales y nocturnos. Basados en temas vigentes y populares, se representaban conformando un ruedo de transeúntes que propinaba dinero voluntario, a la vez que convocaba vendedores ambulantes; su resultado simulaba una especie de feria. Bustamante precisa: “No pedíamos dinero, ganábamos dinero; ya que, si no hacías divertir al público, ese público no pagaba la función, o sea, no todo el mundo que quería podría hacer la función” (correo electrónico, 6 febrero de 2018).

---

<sup>7</sup> Dramaturgo e Investigador cuencano, escribe bajo el seudónimo de Isidro Luna, su vasta producción del Teatro y el Arte influye la escena ecuatoriana y latinoamericana.

<sup>8</sup> Director teatral, investigador y docente, sus estudios del teatro contemporáneo ecuatoriano proporcionan nuevas metodologías para el análisis.



Es importante considerar que, al no contar con un marco normativo, existían ocasiones en las que las presentaciones se desarrollaban con normalidad, mientras que en otras los policías municipales dispersaban al público o detenían a los actores. Estas regulaciones cambiaron a partir del año 2000, con las reformas sobre el uso del espacio urbano, determinadas por el Municipio de Guayaquil; algunos académicos prescribieron al proyecto como excluyente y de limpieza social, eliminando sistemáticamente las expresiones populares, lo que conllevó a que paulatinamente desapareciera dicha práctica (Navas, 2012). Actualmente, el Municipio de Guayaquil establece Festivales al Aire Libre donde existen nominaciones y premios a obras de teatro para la calle y están regulados en áreas específicas, siempre autorizadas por la Institución.

#### **1.4.2. Gestión de formación teatral**

Durante la década de los 90, a través del Departamento de Difusión Cultural de la subgerencia de Servicios Culturales del Banco Central del Ecuador, se manejaba parte del quehacer artístico de la ciudad y se programaban presentaciones, talleres y más actividades de índole pedagógica, enfocadas a la expansión teatral para monitores de organizaciones estudiantiles y barriales. En correspondencia, teatristas nacionales y extranjeros como Arístides Vargas, Sara Joffré, Abelardo Estorino, Alejandro Pinto, Luis Mueckay y Cristoph Baumann, fueron invitados como capacitadores en seminarios teóricos y prácticos.

A su vez, en 1993 Centro Cívico empezó a ofertar una Escuela de Teatro en sus instalaciones con “un pensum académico para formación integral de actores profesionales” (...) con tres niveles, con la aspiración de entregar el próximo año su primera promoción” y la escuela de Teatro de la Facultad de la Comunicación Social *FACSO*, graduó a su primer grupo de alumnos (Márquez, 1992, *Viaje por la escena guayaquileña*). Por medio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y el Municipio de Guayaquil, se implementaron concursos de literatura como fórmula para incentivar la escritura teatral, dentro de la cual destacó la obra *Soufflé de Rosas* del guayaquileño Cristian Cortez; la misma obtuvo el Primer Premio Nacional de Literatura en el año 2000. El libro *Antología del Teatro Ecuatoriano de Fin de Siglo editado en el 2003*, reúne ocho textos de Peko Andino, Patricio Estrella, Patricio Guzmán, Isidro Luna, Paúl Puma, Abdón Ubidia, Patricio Vallejo y del argentino Arístides Vargas, líder del grupo Malayerba; con ello se visibilizaban las tendencias nacionales en el inicio del siglo XX. Con relación a estas obras, Proaño (2003) sostiene que “presentan una nueva manera de acercarse al mundo y de



expresarlo en la escena (...) la comunicación mediante signos, del lenguaje visual como medio de expresión que va más allá de la literalidad de los textos” (p. 21).

La participación, generalmente autogestionada por los teatristas, en eventos internacionales ha constituido espacios de confrontación y divulgación de la producción cultural guayaquileña, y de opciones de formación teatral, tradicional o no. Como resultado, se han propiciado contextos de discusión académica que han permitido fortalecer las escuelas de teatro de prestigiosas universidades locales: Universidad Católica de Guayaquil, Universidad de Especialidades del Espíritu Santo y Universidad Casa Grande, lo que ha condicionado la apertura de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes, como manifestación de un espacio sólido de educación artística.

#### **1.4.3. Políticas culturales**

Definiremos como políticas culturales al “conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico y satisfacer las necesidades culturales de la población” (Canclini, 2000, p.7). Por lo tanto, atañe al conocimiento, arte, creencias, costumbres, hábitos, y habilidades de un grupo humano, tomando en cuenta su diversidad, coexistencia y mutaciones con otros universos culturales.

En 2005, en ocasión de la participación de *Teatro Ensayo Gestus* y Teatro Experimental de Guayaquil en el XII Festival de Teatro de La Habana; Paneque Brizuela (2005) en el diario cubano Granma señala que “Los pocos avances que se observan (...) se debe a la labor y al esfuerzo de las personas, no de los gobiernos o de sus políticas culturales” (pag.1).

En la misma dirección se pronunciaba Rossana Iturralde, directora del VIII Festival Internacional de Teatro Experimental, en Quito. La funcionaria señalaba que la inversión para realizar el festival era muy grande. El apoyo de la empresa privada y pública ha consolidado un fuerte espacio cultural en la capital; sin embargo, pese a que en Guayaquil hay un empuje con la ayuda del Municipio y otras instituciones, los recursos disponibles aún son insuficientes. “Las propuestas que ofrecerán los colectivos nacionales y extranjeros se basan en sus propias inquietudes y en un trabajo de investigación para montar la obra” (Redacción Diario El Universo, 2005).

Es válido destacar que, debido a la ausencia de políticas culturales estatales, las instituciones públicas y privadas se vieron obligadas a buscar mecanismos de autogestión que garantizaran los recursos necesarios para realizar sus actividades artísticas y culturales. Los concursos, promocionados mayormente a través de la Dirección de Cultura y Promoción Cívica del Municipio, desarrollan proyectos como El Salón de Julio, el Festival de Artes al Aire Libre (FAAL), en los que se ofrecen espacios de la ciudad para el desarrollo de actividades artísticas, que luego se premian de manera económica. En el caso del teatro existen programas como el Museo Cobra Vida, que responden a iniciativas internas del Municipio y muy pocas veces acoge proyectos de teatro externos que puedan ser ejecutados como parte de su programación cultural oficial. (Cevallos & Toral, 2016). Sin embargo, además de los concursos, existen festivales, encuentros y bienales que han contribuido al fomento gradual de un público. En el caso del teatro, la situación se agrava no solo por la falta de espacios para la representación, sino también por la incapacidad de agremiación de los teatristas, y los impuestos que deben pagarse, entre los cuales se encuentran: el 6% para la Asociación de Artistas Profesionales del Guayas, ASAPG, el 8% del Sindicato de Autores y Compositores Ecuatorianos, SAYCE, el 1% para el Ministerio del Trabajo y el 20% para la Municipalidad. Adicionalmente, la ausencia de una prensa y una crítica especializada dificultan la adecuada difusión y la justa valoración del quehacer teatral ciudadano. Se asiste a un panorama en el que los teatristas guayaquileños han sido prácticamente los gestores de sus proyectos, pues no cuentan con plataformas sólidas de financiamiento y difusión.

#### **1.4.4. Nuevos espacios para el teatro**

El origen griego de la palabra teatro, el *theatron*, revela una propiedad olvidada, pero fundamental de este arte: es el lugar donde el público observa una acción que se presenta en otro lugar; se distinguen diferentes espacios: dramático, escénico, escenográfico, lúdico o gestual, y otros espacios metafóricos (Pavis, 1986).

El Teatro Candilejas, inaugurado en 1980 en el centro comercial Unicentro, pone en circulación los productos escénicos de las compañías teatrales a cargo de los españoles Manuel De Sabatini y Enrique Fuentes, del argentino Enrique Pacheco y del peruano Raúl Varela. Sus intereses temáticos para atraer la audiencia son el vodevil y la comedia chusca de doble sentido.

El 20 de enero de 1988, se inaugura en Guayaquil el Teatro Centro de Arte, un espacio con capacidad para más de ochocientos espectadores, y un escenario multifuncional que permite





presentar conciertos, obras teatrales, espectáculos, así como alquilar el lugar para eventos y formación artística. En 1990 se inaugura el Teatro Centro Cívico, ubicado en el sur de la ciudad de Guayaquil; constituye el teatro más grande de la ciudad, con capacidad para 1200 espectadores y ha sido sede de diversos espectáculos artísticos como conciertos y festivales de danza.

Otros escenarios guayaquileños que inciden en la propagación de eventos teatrales son el Parque Histórico, inaugurado en 1997; el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo-MAAC-, organismo que se convierte en un foco cultural en Guayaquil junto con el museo Nahím Isaías, instaurado en el 2004; y el museo Presley Norton, fundado en el 2007; todos estos últimos son financiados con patrimonios otorgados por el Ministerio de Finanzas y la Municipalidad.

En el año 2005, Santiago Roldós y la mexicana Pilar Aranda se establecen en Guayaquil y surge el Muégano Teatro. Dentro de las obras más destacadas de este grupo están: *El pozo de los mil demonios*, *Juguete acerca de la violencia*, *Elizabeth, la princesa del oboe y la patineta con títeres*, *El viejo truco del círculo de tiza*, *Pequeño ensayo de la soledad* y *Karaoke* (García, 2015). Sus montajes obligan a la asistencia de un público diverso tanto en edad como en procedencia. El grupo realiza, además de las presentaciones de obras de repertorio, funciones de cine para niños, y talleres de formación.

El Teatro Fedenador surge en 2006, a cargo de la Federación Deportiva Nacional del Ecuador. Tiene una capacidad para 794 personas y es sede de muchas puestas en escena, pues no produce obras teatrales.

Illingworth Vargas Machuca (2016) señala que en el año 2009 nace Daemon Producciones, dirigido por Jaime Tamariz y Denise Nader. Esta productora teatral no tiene un elenco propio, ya que su director reúne a diferentes actores para proyectos teatrales específicos y además ofrece talleres de formación actoral. Para el año 2014 ofrece una nueva propuesta teatral en la ciudad de Guayaquil, vinculada a la franquicia española de *Microteatro por Dinero*.

Así, el 13 de agosto del 2014 se inaugura el Microteatro GYE, ubicado en el sector de Miraflores, en una casa de dos pisos que fuera adaptada para recibir al público y contar con varios microescenarios, además de un área social y bar. Esta modalidad surgió en 2009 en España, luego de una fuerte crisis económica en la que el gobierno eliminó el 50% de la subvención de la cultura y el público se limitó a asistir a estos eventos.



Debido a la propia estructura espacial, el colectivo maneja obras de formato corto para que sea apreciado por un máximo de 15 espectadores y con un valor que no excede los cinco dólares. Su finalidad es buscar nuevos caminos para promover la cultura teatral y crear encuentros más directos entre el artista y el espectador. Suelen presentar hasta cinco obras diferentes en cartelera, con un aproximado de tres funciones por noche, de miércoles a viernes. Ante el éxito del proyecto, sus gestores trasladaron la sede temporalmente en el 2015 al Parque Histórico de Guayaquil, ubicado en la Vía Samborondón.

El Microteatro GYE ha sido invitado a presentar algunas de sus obras breves en los pasillos de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, en el Palacio de Cristal y en el 2017 inauguró una nueva sede en La Bota, Malecón del Salado, en coproducción con la M.I. Municipalidad de Guayaquil. Según afirma Tamariz, entrevistado por García (2015), ello “refuerza el criterio de que el microteatro es un modo de producción que se expande y se adapta a otros espacios” (p.1).



## Capítulo II

### Tendencias Estéticas

Dentro de la escena guayaquileña existe una marcada tendencia hacia el teatro costumbrista<sup>9</sup>, a partir sobre todo de la impronta de El Juglar (1977), creador de un anecdotario citadino que lograba gran empatía con su audiencia. El Juglar por medio de obras como *Guayaquil Superstar*, *Como e' la cosa*, y su versión libre de *La Nonna* de Roberto Cossa, encuentra un lenguaje y una forma de hacer que moviliza al público de diferentes capas sociales hacia el teatro.

La tipificación de los personajes como el cholo, el montubio, el vivo, el turista, crean situaciones humorísticas mordaces y críticas; sin embargo, esta estética se fue desgastando y como señala el actor y director de teatro, Augusto Enríquez:

Con El Juglar empieza a aparecer lo que llamamos el teatro popular, el teatro que toma temas relacionados a la idiosincrasia nuestra y eso al público le interesó. Pero se da un fenómeno al respecto, esto crece pero por otro lado se va degenerando, porque se confunde lo que es una propuesta de identificación y de idiosincrasia — tomando nuestros problemas, identificándolos, y reflexionando sobre ellos— con una idea de teatro que busca la risa fácil y no la propuesta estética al respecto.

(Entrevista, *Apud* Cevallos y Toral, 2016, p. 15).

Con el paso del tiempo aparecen grupos que no entran en el modelo del costumbrismo, tales como Luz y Sombra, Dos Carátulas, La Gaviota, Arte América, El Quixote, mientras otros como Danzas Jazz, Sarao, *Gestus* y Teatro Experimental Guayaquil mantienen propuestas exploratorias en géneros y estilos.

Henry Layana, ex colaborador de El Juglar, opina: “este novel movimiento teatral está formando no solamente actores sino un público abierto a este arte (...) lo valioso de esta transición es que la gente que hace teatro busca profesionalizarse, disciplinarse y definirse” (Carvajal, 1990).

---

<sup>9</sup> Se origina en el siglo XVII en España, Francia e Inglaterra con las comedias de costumbres; se caracteriza por mostrar el comportamiento localista del hombre en su sociedad, diferencias de clases, medio y carácter.



En relación a las tendencias estéticas de la escena guayaquileña, los teatristas Aníbal Paéz, Henry Layana, Fernando Villao y Virgilio Valero, teniendo a Jessica Lara como moderadora, se dieron cita en el café galería Barricaña para conformar el panel Teatro: Sociedad y cambio en el Ecuador. El encuentro dio lugar a discusiones sobre varios puntos de vista relacionados con los estilos y contenidos que se ofrecían al público.

En representación del *Teatro Ensayo Gestus* se expusieron las alternativas escolásticas de formación actoral que existían en esos momentos en Guayaquil, además de la necesidad de una organización gremial de respaldo de los actores culturales del teatro que podía exigir al Estado políticas culturales a favor de su desarrollo.

Si bien el espacio devino en confrontaciones basadas en los sistemas de producción, temas y la contrastada diversidad de propuestas escénicas, particularmente en Guayaquil, puso en evidencia subjetivismos y hasta sectarismos en el análisis de los procesos teatrales de la ciudad.

Conforme a Leyton (2008) “la actividad teatral se mantiene en nuestra ciudad, gracias a los mecanismos de autogestión que los colectivos realizan para lograr sus producciones, de ahí, los diferentes resultados en la proyección de sus trabajos” (p. 53). Sus palabras se han referido a la ausencia de disponibilidad de recursos económicos, técnicos y artísticos de los gestores.

Como ha podido apreciarse en los medios de comunicación y en los sondeos realizados a miembros de la escena teatral, a pesar de que existe una fuerte tendencia hacia el costumbrismo, se han hallado grupos con propuestas diferentes que están presionando por su propio espacio en el campo escénico guayaquileño. Propuestas en las que intervienen, en simbiosis, diferentes prácticas artísticas: danza, marionetas, clown, ópera, multimedia, etc., en dependencia de las necesidades y propuestas de cada grupo.

## **2.1. Periodizaciones e hitos**

### **2.1.1. El entusiasmo: 1988-1999**

Existe consenso en establecer tres etapas en relación con el periodo comprendido entre 1988 y 2015. La primera etapa, a la que Avilés (2017) denomina *de entusiasmo*, realmente inicia a finales de la década de los 80 y se extiende a lo largo de los 90 con el posicionamiento de



grupos estables como El Juglar y el Teatro Experimental Guayaquil, y la conformación de otras agrupaciones como Sarao, *Gestus*, Kurombos, etc. Dichas agrupaciones marcaban diferencias muy concretas en la escena guayaquileña respecto a la producción desde lo experimental, lo que genera discursos estéticos nuevos que definen este primer momento.

Fue una época de perseverancia y esfuerzo porque se descubría que tomar la elección de lo artístico era casi satanizado, no solo por el asunto de supervivencia económica, sino por una serie de factores sociales. Es por ello que durante este periodo se asumen, junto a la creación, dos tareas claves que marcan hitos en el quehacer teatral: la difusión de la labor artística por vías formales e informales y la formación de actores, pues no es hasta el año 2000 que aparecen las ofertas académicas en la Facultad de Artes en la Universidad Católica, la U.E.S.S. y en la FACSO.

Para Marina Salvarezza, como el teatro fundamentalmente tiene una función social, cultural, artística para el desarrollo, es un reflejo de lo que un pueblo se exige a sí mismo o de aquello que se necesita expresar; por ello, propuestas como las del Teatro Experimental Guayaquil y Sarao operan desde la experimentación a través del cuerpo, los espacios y la palabra (Cevallos y Toral, 2016).

### **2.1.2. La supervivencia: 2000-2010**

Durante la primera década del siglo XXI se inicia un teatro con tintes políticos, aunque no partidistas y aparecen grupos que tratan de mantener su óptica. Luego se abren a temáticas más individuales. Entran otros cambios: las agrupaciones experimentales pierden fuerza para cedérsela a las compañías, como consecuencia de la urgencia de responder a la incipiente industria cultural que demanda diferentes formas de producción, como parte de un proceso de globalización. Conforme a Hugo Avilés (comunicación personal, 2017), “el eclecticismo y la supervivencia” son característicos de este periodo, porque de repente en el teatro empezaron a converger disciplinas: danza aérea, telas, clown, impro, microteatro, macro teatro, entre otras.

Sin embargo, considera que esta fue una estrategia de supervivencia por la necesidad de tener más exposición, de ser vistos; así como la supervivencia en términos económicos. En opinión de Avilés ha habido una eclosión de teatro, de artes escénicas, la danza, el performance, pero cada gestor hace lo que le motiva, con recursos obtenidos de primera mano.



De acuerdo a Avilés (2017) hasta el año 2000 existían ciertos lenguajes comunes, de intenciones habituales en cuanto a los repertorios, para luego cambiar su identificación como sujetos colectivos. Entonces, cada quien optaba por lo que le resulta más interesante. Hay otro tipo de grupos que asumen distintas opciones como el trabajo estrictamente corporal o dramaturgias propias, pero no hay un criterio unificador. Hacia 2005 la modificación se establece en que, de haberse domesticado en una suerte de teatro latinoamericano, se transita a un teatro más global, más postmoderno.

Para Parra (comunicación personal, 2017), su experiencia con Sarao se centraba en la fusión de la danza y el teatro, cuestiones que no pasaban todavía en la ciudad y removían un poco los procesos escénicos; para él, los inicios de siglo XXI marcan un espacio a la indagación y la experimentación; es como si hubiese tenido un punto de ebullición. Acota que “Gestus empezaba a experimentar con una bailarina coreógrafa (...) propuestas donde el cuerpo entraba en un discurso más expresivo y la teatralidad se veía, digamos fusionada por otros lenguajes, por otros discursos, que iban más allá del texto, o de la teatralidad tradicional” (Parra, comunicación personal, 2017).

Para Tati Interllige, pasada la efusión de los 80, en los 90 la categoría teatral que producen todas estas compañías se sintetiza en:

El público recibe actores entrenados y preparados para su profesión, directores preparados para esto y se tienen en consideración un montón de propuestas escénicas en cuanto a escenografía, vestuario; ya no se hace solo la obra naturalista, la comedia común de enredos, todo el mundo empieza a abordar temas locales, y eso ¿ qué te da? que venga gente que escriba, que grabe, que entre en la televisión...entonces la difusión es masiva, se crean campos de trabajo...el actor es profesional, porque vive de su trabajo. [Las otras tendencias] (...) se empiezan a crear con mayor cantidad de frentes, (...) como el Instituto Superior de Estudios de Televisión ITV, que promueve la formación de productores, las universidades que empiezan a tomarse el arte en serio (...) Un aspecto a considerar es que para el 2000, sin embargo, la comercialización genera actores que no son actores, son gente popular porque todo el mundo los conoce (...), entonces se producen un sinfín de espectáculos de la mano del productor de la compañía (...), este andamiaje cumple su ciclo, y después preparará otro.

(Interllige, comunicación personal, 2017)

### **2.1.3. Diversidad de criterios y poéticas de transición: 2010-Actualidad**

Referente a las poéticas de este periodo, hay diversidad de estéticas y de criterios que pueden resumirse en las siguientes tendencias: vodevil<sup>10</sup>, comedia burlesca<sup>11</sup> y teatro popular<sup>12</sup>; luego aparecen tendencias novedosas, experimentales, nuevas formas de producción, los festivales, la gestión de las salas, para mantener el trabajo de los grupos. Finalmente, se debe hacer hincapié en la preeminencia del teatro costumbrista, de tanto arraigo en Guayaquil, que no trunca otros modos de expresión, como el teatro del absurdo, planteado bajo los parámetros nacionales.

Con relación a los temas teatralizados, Parra (2017) opina que el amor está presente en todo, las obras están muy conectadas entre historias de afecto, pero últimamente el tema político ha estado más cercano. Sin embargo, considerando el apogeo del formato del denominado *microteatro* durante este periodo, considera que existe un desarrollo de esta propuesta, pero pocos son los grupos que trabajan en procesos experimentales de búsqueda; opina que los equipos escénicos que producen obras de formato más grande tienen que empezar a concebir estrategias de cómo visibilizar las producciones teatrales fuera del formato de teatro breve, “poner en evidencia, lo que está pasando en las salas, en las casas o en otros lugares con procesos distintos” (Parra, comunicación personal, 2017). Con relación a la experimentación, señala la desvinculación del Teatro con las nuevas tecnologías, para él “renovar las propuestas estéticas, entrar en un discurso en que la tecnología, nos va a ayudar muchísimo en todos los sentidos. Incluso en la difusión” (Parra, comunicación personal, 2017).

### **2.1.4. Una síntesis de treinta años del teatro guayaquileño**

En síntesis, en los últimos treinta años se observa que hay tres maneras de hacer entre los creadores de Guayaquil: el Teatro de Grupos, creadores individuales que inciden en todo el teatro de la ciudad y compañías que se forman para proyectos específicos. En ese complejo contexto,

---

<sup>10</sup> Comedia frívola y picante, a partir de situaciones humorísticas con temas sexuales, que incluyen números musicales.

<sup>11</sup> Peripecias y situaciones divertidas de un personaje extravagante. Y ridículo.

<sup>12</sup> No erudito, opuesto al teatro político, admite improvisaciones y a veces no profesional.



ya se marcan las particularidades dominantes de lo que será el teatro contemporáneo de Guayaquil en el período estudiado: 1988-2015.

Se aprecia un campo artístico que tiene como eje principal el teatro costumbrista, devenido en diversas variantes y en formas eclécticas en general que dan lugar a otras manifestaciones más experimentales, contemporáneas con la postmodernidad.

A falta de apoyo oficial sistemático, son los grupos y los propios creadores quienes dictan las pautas del quehacer teatral en Guayaquil, desde proyectos y experiencias diversas hasta la promoción de grupos donde cada vez más se observa el interés por la investigación en lo creativo, técnico, experimental, conceptual y estético.

Cada vez más, -existe- una acendrada y creciente necesidad de profesionalización y formación técnica en quienes son parte del mundo teatral de la ciudad. Incluso a nivel de público se comienza a rechazar el trabajo improvisado, sin premisas técnicas mínimas”, así como “los grupos y los creadores individuales, tienen plena conciencia de que su rol artístico, es a la vez un rol de resistencia ante el arrollador avance de prácticas culturales fundamentadas en los *mass media*, las redes sociales y el solipsismo nihilista del internet, la posmodernidad y el arte contemporáneo

(Carrasco, 2017, pp. 42-43)

El surgimiento de una organización gremial data de abril de 2012 cuando se constituye, gestionada con el Ministerio de Inclusión Económica y Social MIES, la Asociación de teatreros *Casa del Teatro*, cuyo presidente fue el actor Héctor Garzón; quien manifiesta que para el 2014 había unos 180 teatristas adheridos de diferentes sectores de las artes escénicas. (Fundacion Sánchez Aguilar, 2014, pág. 35)

En síntesis, se observa una tendencia a renunciar al panfleto y al didactismo propio de los 70 y los 80, sin negar el compromiso con los movimientos sociales y las aspiraciones de los sectores más vulnerables de la sociedad. Los sistemas de producción teatral se han ido modificando debido, en especial, al cambio socio económico.

En palabras de Santiago Roldós, consultado por Cevallos y Toral: “hay muchas teorías y prácticas que sustentan su quehacer en una relación clientelar con el público, en una relación, digamos mercadotécnica (...) convirtiendo la imagen que producen en una mercancía que tiene que ser inmediatamente consumida por el público” (2016, p. 67). Si bien, existen ofertas teatrales



con otras alternativas de géneros, suele decirse que la gran mayoría del público guayaquileño solamente consume comedia, idea afianzada por el psicoanalista Antonio Aguirre, porque requieren de “...una interpretación cómica de la realidad como forma de fuga” (Fundación Sánchez Aguilar, 2014, pág. 16) para alejarse de sus problemas cotidianos en detrimento de las distintas opciones.



## Capítulo III

### Itinerario del Grupo Teatro Ensayo *Gestus*

#### 3.1. Fundación e inicios

El 28 de octubre de 1987 se realiza en Guayaquil el primer encuentro de un grupo de artistas entre 20 y 30 años, independientes o procedentes de diferentes colectivos teatrales, con la inquietud de proponer una nueva alternativa para “obtener un espacio donde puedan presentarse los trabajos y desarrollar la calidad artística y buscar que el público también se desarrolle, con expectativas de realizar un teatro popular” (Redacción Diario El Universo, 1989). Consideraban que la actividad teatral era un reflejo de situaciones y necesidades de un pueblo, por ello lo contemplan como un medio de expresión y transformación.

Con base en su lema “Por un teatro educativo, progresista y profesional” (Matapalo, 1988, p. 4), puede identificarse que su objetivo principal consiste en producir cambios sociales a partir de las nuevas perspectivas de conocimiento y democratización de la escena, por medio de contenido y lenguaje directo, de modo que la actividad teatral aporte desde lo cotidiano hacia lo académico con alternativas variadas para superar la estratificación y propender a la integración y crecimiento comunitario. Con estos principios, casi programáticos, Virgilio Valero, Aurelio Herrera, Livia León, Susana Nicolalde, María Sacoto, Newton Soria, Franklin Hurtado, Anita Gálvez y Jaime Roca, fundaron *Teatro Ensayo Gestus* (conformado el 28 de octubre de 1987; sin embargo, las producciones se iniciaron en 1988), cuya sede original fue el departamento alquilado de Virgilio Valero. En el transcurso de ese año se unieron al grupo María del Carmen Montesdeoca y Rossy Moscoso.

El nombre *Gestus* habría surgido de las lecturas del teatro brechtiano sobre esta práctica como herramienta política, así como también del ensayo como ejercicio constante de investigación y diálogo con la teatralidad. Por ello ambicionaban que, a partir de la experimentación, alcanzaran la profesionalización de su actividad. Además, pretendían pulsar un repertorio a base de obras de autor y de creación colectiva, enmarcados en un teatro de grupo, en pos de un lenguaje popular que los identificara desde una práctica que iba de lo didáctico hacia lo político.

Uno de sus promotores fue Virgilio Valero lo acompañaron: Susana Nicolalde, Franklin Hurtado, Anita Gálvez y María Sacoto, que eran estudiantes y miembros activos del grupo de teatro de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil UCSG; así como Livia León y Aurelio





Herrera, ex-estudiantes de El Juglar, quienes habían tomado parte en talleres de esa agrupación con expectativas de insertarse al elenco, pero se interesaron por el discurso del *Teatro Ensayo Gestus* TEG.

En 1987 Newton Soria, Franklin Hurtado y Rossy Moscoso participaron junto con Valero en el Curso Taller para monitores de teatro, que fuera organizado por el Banco Central del Ecuador (BCE, 1987) y al que se sumó María del Carmen Montesdeoca, estudiante egresada de la Escuela de Literatura de la UCSG e integrante del elenco del Teatro Experimental Guayaquil; así se unieron a las primeras actividades del TEG. Su método de trabajo obedecía a la práctica constante, lo que demandaba mucha disciplina, en concordancia con su lema; la actividad teatral era un modo de vida puesto que laboraban tres jornadas de lunes a domingo. De este modo, lograron extenderse a escuelas y colegios, como canales de accesibilidad, promoción y difusión (Ramos, 1988).

### **3.2. Sistemas de organización artística y procesos de producción del TEG**

#### **3.2.1. Espacios y presencia: 1988-1990**

Durante este primer periodo el TEG difundió sus obras infantiles en parques de Guayaquil, e impartió talleres vacacionales de teatro para niños de 7 a 14 años en el Colegio Indoamérica, como medio para fondear sus actividades y explicitar su papel formativo.

Entre finales de marzo e inicios de abril de 1988, en el I Festival Internacional de Teatro en Bogotá, Colombia, Valero, Herrera, Soria y Hurtado participaron como observadores y apreciaron diversas corrientes teatrales latinoamericanas, especialmente la fuerte presencia del teatro callejero y alternativo. Como intercambio de alojamiento y alimentación, Valero y Herrera desarrollaron en el Instituto Distrital de la Niñez y Juventud, un taller para niños marginales, apodados *gamines*; que culminó con una pieza didáctica, montada e interpretada por los jóvenes. Esta actividad se coordinó y realizó a través de Santos Marín, funcionario de esa institución colombiana, que enlazaba su trabajo social con entidades guayaquileñas en programas similares.

Considerando el interés del grupo en plantear el teatro como herramienta pedagógica<sup>13</sup>, sus primeros montajes priorizaron el teatro para niños y jóvenes, puesto que con esto buscaban

---

<sup>13</sup> Plantea el uso del teatro como medio lúdico y educativo para el estudio de las diferentes asignaturas de la escuela. Las nuevas teorías docentes utilizan la pedagogía teatral para transformaciones didácticas.



acercarse al público no especializado (Ramos, 1988). El 12 de junio de 1988 estrenan, en el parque Seminario de Guayaquil, la obra *Colorín Colorado el Teatro ha Comenzado*. Esta representación de creación colectiva e itinerante, orientada para niños, ratificaba la función estética y social del teatro como deleite y reflexión. Reinterpretando la “estructura y planteos revolucionarios” del colectivo Libre Teatro Libre de Argentina (Tahan, 1993), empezaron a construir su propia identidad. Por ello, esta obra se transformó en el emblema del grupo con presentaciones en espacios públicos todos los fines de semana, desde julio hasta diciembre de 1988.

El 13 de noviembre de 1988 TEG convocó al I Festival Artístico Infantil denominado Primer Aniversario *Gestus* en el parque Seminario; participaron Retablillo, El Juglar, Dos carátulas, Barricaña, Los comediantes, de la ciudad de Babahoyo, Titiripán, Teatro de la Universidad Católica, el Taller de Arte Popular Raíces, entre otros grupos. Hubo además una mini feria de artesanías y recuerdos. La jornada cerró con la presentación de *Colorín, Colorado...* (Redacción diario El Telégrafo, 1988).

Paralelamente, TEG mantuvo una programación para público adulto bajo el título *Dos autores y un público*. El 5 de febrero de 1988 se estrenaron, en la sala multifuncional del Teatro Experimental Guayaquil: *El Más Extraño Idilio*, de Tennessee Williams y *Q.E.P.D*, de José Martínez Queirolo, bajo la dirección de Virgilio Valero; con las que programarían presentaciones permanentes en la temporada abril-agosto de 1988 en diferentes auditorios. Con relación a su programación, la crítica local señala que TEG “convenció que es capaz de continuar en una línea ascendente en la calidad de trabajos teatrales que en el futuro se esperan de él” (Márquez, 1988, p. 18).

1989 es un año de intensa labor, puesto que además de las funciones de *Colorín, colorado...* y la programación para público adulto, el TEG mantiene sus actividades de formación con el Taller Vacacional para Niños, en el Teatro Experimental Guayaquil. A partir de esta experiencia participan en la Campaña de Alfabetización Monseñor Leónidas Proaño, presentando a comunidades de la Costa y la Sierra su creación colectiva: *La cándida historia de Pedro Piñón*. (Ministerio de Educación del Ecuador, UNESCO., 2009)

*La Cándida Historia de Pedro Piñón* presentaba la lucha de un analfabeto migrante por conseguir empleo; se estrenó el miércoles 5 de abril de 1988 en la Plaza San Francisco, con alternancia en el Parque Centenario. En este primer montaje participaron Virgilio Valero, Susana



Nicolalde, María Sacoto y Aurelio Herrera. Posteriormente se proyectó al aire libre en otros escenarios de las provincias: Guayas, Los Ríos, Manabí, Esmeraldas, Azuay y Cañar. La incursión de la peruana Mirella Carbone enfatizó el lenguaje corporal del montaje en contenidos como la educación, el poder, las clases sociales y la explotación del trabajo (Díaz B. , 2008). En el mes de agosto de 1988 fue adaptada a espacios cerrados, cuya presentación inicial aconteció en el auditorio del Grupo de Guayaquil de la Casa de la Cultura Benjamín Carrión, con entrada libre en dos funciones semanales, hasta septiembre del 1988 (Redacción Diario El Telégrafo, 1989).

En 1989 con ocasión de la II Muestra Nacional de Teatro y Foro Internacional en Manta, TEG participa con *La escuela de la risa del Colorín, Colorado...*; mientras que Carbone presenta su monólogo *Mujer Rota* en el Teatro Foro Internacional y, en encuentro alterno, *La Cándida Historia de Pedro Piñón*. Esta última pieza retomó presentaciones en la Casa de la Cultura Benjamín Carrión, con dos funciones semanales durante la temporada de octubre de 1989 (Redacción Diario El Telégrafo, 1989).

El TEG celebró su segundo aniversario de producciones el 12 de noviembre de 1989 en el parque Seminario, con un Taller Artístico Infantil donde participaron varios grupos locales. Las presentaciones se acompañaron con talleres de maquillaje, vestuario, dinámicas teatrales, música y pintura bajo el lema: El Teatro es un Juego (Expreso, Redacción Diario, 1989).

1990 marca un nuevo hito en el TEG con el estreno de *Gali Galápagos*, obra del cubano Salvador Lemis, recreada por la peruana Isabella Falco al contexto de las Islas Galápagos y a los personajes de la fauna ecuatoriana. El montaje dirigido por Carbone acentuó el trabajo corporal y coreográfico; mezcló títeres y actuación, con música de Shubert Ganchozo y escenografía de María Loor. Susana Nicolalde, Livia León, Virgilio Valero junto a María Fernanda Gutiérrez, fueron los intérpretes; Aurelio Herrera asumió la asistencia de dirección y colaboraron Patricia Triviño con José Durán en la manipulación de muñecos.

La obra obtuvo una importante cobertura en medios, al destacarse que la obra "... concientiza al espectador sobre el urgente compromiso de accionar para la preservación del equilibrio ecológico de la naturaleza" (Redacción Diario EXPRESO, 1990) con "un tratamiento como nunca antes se ha hecho en obras de teatro para niños" (Redacción Diario El Telégrafo, 1990). El éxito propició presentaciones en el Tercer Festival Nacional de Teatro de Manta, en el Teatro Universitario Chusig y, en el marco de la Campaña Ecuador Estudia, una gira por los cantones Daule, La Libertad, Samborondón, El Triunfo y Pedro Carbo de la Provincia del Guayas.



Asimismo, del 15 al 22 de diciembre de 1990, *Gali Galápagos* se difundió en las Islas Galápagos por gestión de la actriz Toty Rodríguez, quien se desempeñaba como funcionaria de la Sub-Secretaría de Cultura ( Redacción Diario El Universo, 1990).

### **3.2.2. Indagaciones para madurar: 1991-1994**

Los meses de 1991 abrieron un período de gestación teórica de la poética del grupo, lo que desencadenó un proceso de confrontación, extensión y maduración hasta 1994. Al celebrar los diez años de funciones de la obra *Guayaquil Superstar* de El Juglar, se organizó una mesa redonda sobre el teatro guayaquileño contemporáneo, dramaturgia y creación colectiva en la Casa de la Cultura Benjamín Carrión; el director de TEG disertó al respecto acompañado por José Guerra, Raúl Varela, Ernesto Suárez y Fernando Artieda entre otros artistas (Redacción Diario El Universo, 1991).

Durante marzo de 1991 Carbone, Herrera y Valero dictaron un curso-taller de teatro para niños, auspiciado por el Dpto. de Difusión Cultural de la UCSG; con lo cual buscaban “canalizar el potencial imaginativo y corporal de los pequeños” (Redacción Diario El Universo, 1991). Mirella Carbone retornó a Perú para asumir compromisos profesionales de teatro y danza; mientras que del 28 de agosto al 15 de septiembre de 1991, Valero viajó a Caracas, Venezuela, invitado por la Corporación Fundateneo Festival como asistente de dirección del proyecto Volver a Guayaquil, organizado por Carlos Giménez, fundador del grupo Rajatabla (Giménez, 1991).

Desde 1992 algunos miembros de TEG se integraron activamente al Teatro de la Universidad Católica, mediante la ejecución de talleres de formación y su participación en eventos, entre estos se encuentran las Conversaciones de Junio, en la Casa de la Cultura Benjamín Carrión, en junio de 1992; así como el coloquio El teatro en las Calles, al cual asistió Virgilio Valero junto a Marina Salvarezza y José Martínez Queirolo para dialogar directamente con el público (Redacción Diario El Telégrafo, 1992).

En marzo de 1993 Maribel Solines, actriz graduada en Brasil, junto con Herrera y Valero del TEG, dictaron en la UCSG el taller La Escena Contemporánea; proponiendo “camino creativos para el descubrimiento de canales expresivos aplicados a las artes escénicas” (Redacción Diario El Telégrafo, 1993). Esta inclusión se apreció en nuevas propuestas como:



*Cúcara-Mácara*, obra para niños, con la que el Teatro de la UCSG asistió al V Festival Internacional de Teatro en Manta, septiembre de 1992 (Massuh, 1993).

En mayo de 1993 el TEG produce y estrena *Sueños de Barrio*<sup>14</sup>, escrita y dirigida por José Vacas, director de la Corporación Teatral Mudanzas de Quito. Exaltaba el respeto y la cooperación como formas de convivencia y progreso. En este montaje se integraron a algunos miembros del Teatro de la UCSG, como Cristian Cortez, Marjorie Fajardo, Horacio Herdoíza, Mónica Indaburo, Marcelo Leyton, Inés Navarrete, Carmen Pérez y Newton Soria; todos se juntaron a Ma. Fernanda Gutiérrez, Livia León y Aurelio Herrera. Valero asumió la codirección de la puesta y el diseño gráfico corrió a cargo de Jack Betancourt.

TEG continúa la relación con el Teatro de la UCSG y el Vicerrectorado académico de esta Institución, propuso el montaje de *Los Títeres de Cachiporra* de Federico García Lorca, cuya producción estuvo supervisada por el Dpto. de Difusión Cultural de la Universidad y dirigida por TEG; con la intención de abrir un espacio cultural a la población infanto–juvenil. Las funciones se realizaron de septiembre a octubre en el Aula Magna de la UCSG. En este contexto se estrenó en octubre de 1994 *lonescamente*, compuesta por cuatro piezas de Eugène Ionesco y montaje del TEG (Redaccion Diario El Telégrafo, 1994).

### **3.2.3. Expansión y formación: 1995-1997**

El 5 de agosto de 1995, TEG presentó una versión libre de *El Médico a Palos* de Molière, en el Museo Municipal en coproducción con la M.I. Municipalidad de Guayaquil. La prensa refirió: “Teatro Ensayo Gestus revive el clásico con un montaje bufonesco y recursos teatrales contemporáneos” (Redacción Diario El Universo, 1995), luego se difundió en parques de la ciudad. Fue codirigida por Valero y Herrera y actuaron Newton Soria, Livia León, María Fernanda Gutiérrez, equipo base del TEG, a los que se sumaron María Esther Arias, Mónica Indaburo, Horacio Herdoiza, Fernando Villao y Rubén Bustamante. El montaje funcionó en espacios abiertos, alternativos y convencionales (Museo Municipal Guayaquil, 1995).

---

<sup>14</sup> Obra didáctica y costumbrista narra en 5 actos, la subsistencia de una barriada guayaquileña durante doce años que aspira mejores condiciones de vida; focalizada alrededor de una pareja, Romeo y Julieta, desde su adolescencia hasta su matrimonio.



Durante noviembre y diciembre del propio año, Valero y Herrera, miembros del TEG, participaron del curso Nuevas Tendencias de la Creación y Producción Teatrales, en España; el curso fue coordinado por el dramaturgo José Sanchis Sinisterra, director de la Sala Beckett, sede del Teatro Fronterizo. Dicho espacio, reunió a directores, actores y productores latinoamericanos. El plan de estudios incluía materias como dirección de actores, puesta en escena, actuación, dramaturgia textual, estética contemporánea, producción, gestión, lenguajes audiovisuales, escenografía, vestuario, y estudio de autores españoles y catalanes. Todo ello marcó una etapa de formación y superación para los miembros del TEG.

En febrero de 1996, en la Fundación Psico-ballet Maite León Fritsch en Madrid, los miembros del TEG realizaron una pasantía orientada al desarrollo artístico para personas con capacidades diferentes. Este aprendizaje luego se relacionó con actividades inclusivas en la fundación FASINARM en Guayaquil (León, 1996). Luego de este proceso de intercambio los integrantes del TEG, rediseñaron el montaje de *Colorín Colorado...* para tres actores: Valero, Villao y Gutiérrez; la codirección la asumió Herrera, mientras que León se encargó de la producción y difusión.

Al sketch *El Tallarín Encantado*, se aumentó *Sin Palabras*, juego clown que revisaba la discriminación social. Por otro lado, se recrearon *La verdadera Historia de Tarzán* y *La Caperuza Colorá*, creaciones colectivas del TEG que desmitificaba el tradicional relato. Esta cartelera se estrenó en la Sala Experimental del Centro Cívico Mini Teatro II, en octubre de 1996. Posteriormente, durante noviembre y diciembre en el Teatro Del Ángel (Redacción Diario Expreso, 1996), permaneció activa todo el año a través de presentaciones escolares.

En 1997, TEG retomó la obra *Gali Galápago*, conservando el montaje original; la dirección artística fue asumida por Aurelio Herrera y el personaje protagonista por Nubia Pesantez. Se integraron Clara González, actriz cubana colaboradora de la Compañía Arte América y Winston Cabrera para la manipulación de títeres. La reposición se realizó durante el mes de febrero en la Feria Ecológica Expomar 97, en el Colegio Rubira de Salinas. Luego, *Gali Galápago* se presentó en la Sala Experimental del Teatro Centro de Arte durante el mes de junio, en funciones para escuelas y para público en general. El diseño gráfico y máscaras lo creó Wilfrido Segura (Redacción Diario Expreso, 1997). Sobre el montaje Livia León expresó: “Esta obra está ubicada en las postrimerías de este siglo (...) el quehacer de construir el mundo no es solo de las instituciones y del gobierno, sino individualmente de cada ciudadano, indiscriminadamente de la





edad” (Redacción Diario El Universo, 1997). Con ello, TEG consolida su concepción del teatro como una herramienta artística para el cambio de actitudes sociales.

### **3.2.4. 1998: *El primer diálogo con Cuba***

En 1998 TEG celebró su décimo aniversario. Clara González estimuló el contacto con la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y el Consejo de la Artes Escénicas del Ministerio de Cultura de Cuba para participar en las Jornadas Infantiles en La Habana del 29 de marzo al 10 de abril. TEG asistió con *Colorín Colorado...* y *Gali Galápagos*. Sin embargo, antes de partir, realizaron funciones de ambas obras en espacios guayaquileños y participaron en la creación y producción de cápsulas radiales para el Programa de Emergencias frente al fenómeno del Niño de FEDESOC, XFAM GB Ecuador (Portaluppi, 1998).

Viajaron a La Habana, financiados por sus propios recursos: Livia León, Nubia Pesántez, Fernando Villao, María Fernanda Gutiérrez, Clara González, Aurelio Herrera y Virgilio Valero (Redacción Diario Expreso, 1998). Sus obras fueron representadas en más de diez funciones que se distribuyeron en diferentes escenarios: en el Teatro Sauto de Matanzas, durante el III Taller Internacional de Teatro y Títeres; en La Habana, en el Teatro Nacional de Guiñol, el Teatro Miramar, la Sala de Teatro de la Escuela Nacional de Arte ENA, el Instituto Superior de Arte ISA; así como también en la Escuela Primaria Eduardo García Delgado por el aniversario de la Organización de Pioneros José Martí, el 4 de abril, y en la Escuela Primaria Guerrillero Heroico, en Cojímar. Este quehacer fue suficiente para que recibieran juicios positivos por parte del Consejo Nacional de la Artes Escénicas (Rodríguez, 1998). Al retornar al país, coincidiendo con la celebración del 100 aniversario del nacimiento de Federico García Lorca, TEG prepara *La tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita*. Actuaron: María Fernanda Gutiérrez, Livia León, Clara González; bajo la dirección artística de Herrera y la dirección general de Valero, quienes también actuaban. Como actor invitado intervino Fernando Mielles. La asistencia técnica la realizó Aquiles López. Los títeres fueron elaborados por Jacinto Aquino y contó con música original de Fernando Cepeda. El montaje se difundió en jornadas estudiantiles durante el mes de julio de 1998, en la Sala Experimental del Teatro Centro de Arte y, para público general, entre agosto y septiembre (Redacción Diario Expreso, 1998).

Paralelamente, sus producciones *Colorín, Colorado...* y *Gali Galápagos* se presentaron nuevamente en establecimientos educativos y en el Teatro Experimental del Teatro Centro de



Arte. Asimismo, se sumaron a las puestas en escenas como representación de Ecuador en el XI Festival Internacional de Teatro en Manta, 1998. A su regreso, *Colorín, Colorado...* se presentó en el Primer Festival Nacional de Artes Escénicas *Guayaquil 98*, en el Centro Cultural *Sarao* que celebraba diez años de fundación (Redacción Diario Hoy, 1998). En dicho año, el grupo base del TEG sufre modificaciones, puesto que Aurelio Herrera se separó del grupo para realizar proyectos personales y Clara González retornó definitivamente a La Habana.

### **3.2.5. Estrategias para superar la crisis: 1999-2004**

#### **3.2.5.1. Teatro Ensayo Gestus y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba**

Durante enero y febrero de 1999 TEG asistió a dos eventos en Cuba presentando *Colorín, Colorado...* en el Teatro de la Villa en Guanabacoa, por motivo del Encuentro de Teatro Profesional para niños y jóvenes Guanabacoa'99; y en el Centro de Promoción Cultural El Mejunje de Santa Clara, durante el Séptimo Festival Nacional de obras de Pequeño Formato (Menjunje, 1999). En este último, TEG ganó dos galardones: Mejor Actuación Femenina en teatro para niños para Ma. Fernanda Gutiérrez y Premio a la Puesta en Escena por el Centro Provincial de Cine (Bosch, 1999).

Además, participaron en una gira del denominado Plan Turquino en acciones de cultura comunitaria en la zona montañosa del Escambray, compartiendo escenario con José Luis Quintero, titiritero cubano gestor del proyecto Géminis. El interés por montar una pieza de Sanchis Sinisterra puso en contacto a integrantes del TEG con Bernardo Menéndez, actor y director cubano de amplia trayectoria. Fruto de los contactos, Menéndez viaja a Guayaquil en abril de 1999 para montar *Breverías de Mujeres*, compuesta por tres obras cortas de la publicación *Misero Próspero y otras breverías* (Sanchis, 1995). A partir de ese momento, y considerando la separación de Fernando Villao, quien se retira del TEG para desarrollar proyectos de teatro callejero, se establece un convenio de intercambio cultural entre TEG y la UNEAC, organización a la que Menéndez pertenecía, con el propósito de viabilizar su ejercicio profesional en Ecuador (Medina, 1999).

#### **3.2.5.2. Teatro Ensayo Gestus y el Teatro Experimental Guayaquil**

Ecuador vivía la crisis política y económica que desembocó en el denominado Feriado Bancario. TEG sufrió el congelamiento de las cuentas y la quiebra del Banco del Progreso, donde





reposaba el dinero para sus producciones. Se juntaron esfuerzos artísticos y económicos con Marina Salvarezza, directora del Teatro Experimental Guayaquil y de esta alianza surgió TEG+TEG, siglas determinantes de ambas agrupaciones, para coproducir obras de teatro. Surgieron proyectos como *La mandrágora*, en una versión de Clara González, con la dirección artística de Salvarezza y Valero, y la dirección general de Menéndez; su estreno fue en julio en el Teatro Centro Cívico, por las festividades de la fundación de Guayaquil; y en septiembre se inauguró *Erotissimus*, en el café concert, en la Sala Experimental del Teatro Centro de Arte (Redacción Diario El Telégrafo, 1999).

En septiembre de 1999 en el Centro Cultural Sarao se estrenó *Juegos de Amor y Engaño*, con las comedias *Tiempos Modernos*, *Casi Todas Locas* y *El Gato*, conducidas por Tecla y Pantaleón, interpretados por Marina Salvarezza y Humberto Calaña. La dirección estuvo a cargo de Salvarezza, y Menéndez; quienes demostraron una “alta calidad profesional en interpretación y estética (...) En estos tiempos de crisis se impone la creatividad y el talento” (Redacción Diario Expreso, 1999). Menéndez también asumía la dirección de la Escuela de Formación para actores de la Fundación Centro Cívico liderada por Patricia Isaías. Valero junto a Menéndez iniciaron la creación de un elenco juvenil a partir de talleres de capacitación.

Durante septiembre de 1999, en el marco del XII Festival Internacional de Teatro de Manta FIM 99, TEG fue invitado con *Breverías de Mujeres*, *Colorín, Colorado...* y *Tal vez soñar*, monólogo del cubano Norberto Domínguez, interpretado por Menéndez con la dirección de Verónica Lynn (Redacción El Diario, 1999). También se desarrolló un taller de crítica teatral dirigido por el ecuatoriano Santiago Rivadeneira en el cual hubo opiniones polarizadas con respecto a los montajes *Colorín Colorado...* y *Tal vez Soñar* (Medina, 1999).

El 2000 encontró a TEG en labores de difusión y formación; por el día Internacional del Teatro se realizaron jornadas organizadas por la Fundación Centro Cívico en las que se presentaron *Tal vez Soñar* y *Juegos de Amor y Engaño*, junto a las primeras producciones de la Fundación. El programa de formación de actores continuaba con Valero y Menéndez, a la vez que la salida las actrices María Fernanda Gutiérrez y Livia León obligaba a reconfigurar el elenco para futuros proyectos.

*Un día en el Reino de Bambina*, del argentino Alberto Ravara, acudió a títeres y música creados por Wilson Cueva y Leonardo Guim, para representar la historia de un reino cuyos pobladores son abusados en sus derechos por la Reina Glotona. Anita, una niña sirvienta con la



ayuda de un juglar y los niños espectadores, enfrentan la tiranía en un referéndum. La obra se pre-estrenó en el mes de junio en la empresa Plastigama y en las comunidades del Guasmo; sin embargo, su estreno oficial sucedió el 25 de junio en la Sala de Teatro Centro Cívico. La temporada se extendió hasta noviembre y tuvo representaciones en casas comunales, colegios e instituciones culturales, como la Casa de la Cultura Benjamín Carrión.

Una lectura dramatizada en la Casa de la Cultura de la obra *Gepetto*, cuya adaptación la realizó Bernardo Menéndez de la versión del cubano René Carmona sobre la obra *Yepeto* de Roberto Cossa, incentivó su montaje. La obra plantea los encuentros de un maduro profesor y un joven estudiante que pugnan por el amor de una alumna de literatura. TEG convocó a Fernando Mieles para la dirección y fue interpretada por Valero y Menéndez. Su preestreno se realizó en el marco del Primer Encuentro de las Artes guayaquileñas Alfredo Pareja Diezcanseco, que estuvo organizado por el Centro Cultural Hera en el auditorio de Expo Plaza de Guayaquil.

Héctor Santana, Rocío Herrera y Enrique Ponce habían constituido el Movimiento Teatral Guayaquil bajo el lema Vaya al Teatro. En noviembre del 2000 entregaron un diploma a TEG “por su aporte al desarrollo de las artes escénicas y al fortalecimiento de la cultura universal” (MovimientoTeatralGuayaquil, 2000). Otros reconocimientos recibidos por integrantes de TEG fueron: el galardón otorgado por la revista Cultural de Radio El Telégrafo *CAMINARTE* a Menéndez y la designación a Valero como miembro de número de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, el 7 de abril del 2000.

En marzo del 2001, TEG+TEG viajaron a La Habana a un encuentro internacional en la Sala Bertolt Brecht, invitados por la UNEAC, con el patrocinio de la Sub Secretaría de Cultura y la Presidencia del Ecuador (Redacción Diario El Universo, 2001). En el certamen Teatro Experimental Guayaquil expuso *Sombras en Blanco*, escrita y dirigida por José Eduardo Pardo, interpretada por Salvarezza y Antonio Aguirre y producida por Viviana Elizalde; mientras que por su parte, TEG protagonizó *Geppetto* con Valero y Menéndez como anfitriones. Sobre las presentaciones, la prensa destacó que consistían en “dos propuestas plenas, donde actores y texto logran un público que participa y reflexiona, que se nutre de la comunicación afectiva y efectiva que estas dos agrupaciones guayaquileñas nos ofrecieron” (Quintero, 2001).

En septiembre del 2001 se estrenó *Geppetto* en la Sala Experimental del TCA en Guayaquil (Redacción Diario El Universo, 2001). La dirección fue compartida por Mieles y



Salvarezza; el diseño escenográfico fue de la Arq. Verónica García. En noviembre se estrenó en la misma sala *La Lección* de Eugène Ionesco, interpretada por Salvarezza, Sara Cevallos y Valero, con la dirección de Menéndez. La caracterización la realizó David Reinoso. TEG+TEG propusieron un montaje cercano al cómic de esta pieza del teatro del absurdo.

En julio del 2001 se estrenó en la Sala Experimental del Teatro Centro de Arte la obra *Historia de una muñeca abandonada*, de Alfonso Sastre, bajo la dirección de Valero y un elenco proveniente de la Fundación Centro Cívico. José Yépez y Zoila Flores crearon la música con letras de Menéndez. La obra plantea el conflicto entre dos niñas de diferentes estratos socio-económico que pugnan por una muñeca abandonada por una de ellas. Los espectadores determinan a cuál de los personajes le asiste el derecho sobre la muñeca-hija.

En enero del 2002 TEG invita, a través de la UNEAC, a colaborar en sus proyectos al titiritero cubano José Luis Quintero. En junio de ese año TEG+TEG estrenaron la versión teatral de *La planta de Bartolo* de Laura Devetach, denominada *La planta de cuadernos*, en la Sala José Martínez Queirolo de la CCNG; Valero dirigió el montaje con música de Juan Carlos Urrutia. La obra relata cómo un grupo de niños siembra un cuaderno que germina en una mágica planta de la que brotan libros; los chicos quieren regalarlos, pero dos comerciantes intentan apropiarse del vegetal para enriquecerse. La interacción de los niños asistentes junto a los protagonistas triunfará sobre los usureros. En dicho mes también se estrena en la Sala Experimental del TCA otro espectáculo infantil: *Los cuentos del abuelo*. El elenco, dirigido por Valero, estaba conformado por Sara Cevallos, Paulina Jerez, Verónica Moreira, Israel Pico, Federico Koelle, Rossy Moscoso, Richard Menéndez y Bernardo Menéndez ([www.eluniverso.com](http://www.eluniverso.com), Obra "Los cuentos del Abuelo" en el Teatro Centro de Arte, 2002).

En agosto del 2002 se estrena otra obra infantil: *Mandamás*, adaptación de un relato de la cubana Dora Alonso, escrita y dirigida por Quintero e interpretado por Valero en la Sala Experimental del Teatro Centro de Arte. La obra muestra las peripecias de un gallo fanfarrón que tiene sometidas, a sus caprichos, a las gallinas: Blanquita y Jabá. Estas aleccionan al autócrata para que puedan vivir libres, dejando una enseñanza a los niños que interactúan durante el montaje (Redacción Diario El Telégrafo, 2002).

Paralelamente, Quintero desarrolla un taller de acercamiento al teatro de títeres en la Universidad de Especialidades Espíritu Santo, a la vez que capacita metodológicamente a los integrantes del TEG en el "...control de la mirada, verticalidad, altura, palabra, movimiento,



utilización del espacio escénico, atención y animación del objeto” (Quintero, 2009, comunicación personal), para reforzar el recurso del teatro de objetos dentro de las propuestas de teatro para niños del colectivo.

### **3.2.5.3. Difusión TEG + TEG en Ecuador y Cuba**

En noviembre del 2002 se presenta *Queiroleando con Pipo*, díptico dirigido por Salvarezza y compuesto por *La Casa del Qué Dirán*, y *Los que se Quedan*, del dramaturgo ecuatoriano José Martínez Queirolo en la Sala Experimental del TCA. En *La Casa del Qué Dirán* el montaje juega con travestismo, sátira y caricaturización para dibujar los conflictos de una familia que por hechizo de tres brujas queda expuesta al chisme; evidenciando así la doble moral de muchas colectividades latinoamericanas. En *Los que se Quedan*, un escritor es invitado por el cónsul a visitar Estados Unidos; sin embargo, a pesar de la presión de su familia decide quedarse en Guayaquil luego de que la propia ciudad, encarnada en un personaje simbólico, cuestiona su responsabilidad intelectual.

A lo largo del 2002 TEG+TEG difundieron las producciones en repertorio en el Patio de Comedias de Juana Guarderas en Quito, en el Teatro Centro de Arte en Guayaquil y participaron en el V Festival Internacional de Artes Escénicas, a cargo de Luis Mueckay, y en el Festival Escenario 2002 de la fundación Tragaluz (Redacción Diario El Comercio, 2002). Además, con el auspicio de NESTLÉ asumieron el proyecto *Mimos*, con el que realizaron 43 funciones durante el mes de julio en centros comerciales y educativos de Guayaquil. Sus representantes destacan: “la riqueza que obtienen del intercambio permanente de métodos de trabajo (...) con una visión y objetivos comunes para cada obra” (Monroy, 2002).

En marzo 2003, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura de Cuba invitó a TEG+TEG a participar en el XI Festival Internacional de Teatro en La Habana, del 21 al 30 de septiembre. Se seleccionaron las obras *La lección* y *Mandamás*. Como parte de los festejos por los 220 años del natalicio de Simón Bolívar, en el mes de julio del 2003 tuvo lugar en el Centro Ecuatoriano Norteamericano de Guayaquil el II Festival Internacional de Teatro Santiago de Guayaquil, con colectivos de Argentina, Colombia y Cuba. TEG+TEG asistieron con *La lección*. En septiembre, viajaron a La Habana por motivo del XI Festival de Teatro en la ciudad: Salvarezza, Valero, Menéndez, Teresinha Murtinho y Erwin Guale como asistente técnico. *La*



*Lección* se presentó en la Sala Hubert de Blanck y *Mandamás* en la Sala del Museo de Arte Colonial. La crítica destacó:

Menéndez (...) consiguió enfatizar sus verdades más profundas con amenidad (...). Los intérpretes (...) gesticulan y se trasladan (...) cual marionetas (...) dotándolos de cierto aire marcial. Ideó una escenografía que (...) acentuó el esquematismo reinante (...) mostró con nitidez la naturaleza de unas muy despóticas relaciones de poder (...) con un trío de actores (...) que defendió con pulcritud y gracia los presupuestos del director.

(Cano, 2003)

TEG fue representado por Virgilio Valero en el panel La Escena Desde la Perspectiva del Diseño, donde artistas latinoamericanos y cubanos abordaron temas técnicos y artísticos. A su regreso a Ecuador, en noviembre, participaron en el VI Festival Internacional de Teatro Experimental Escenario 2003 Territorios del cuerpo, con las dos producciones presentadas en La Habana y en el programa Teatro para escuelas.

El año 2004 fue de intenso trabajo; Menéndez, Salvarezza y Valero montaron piezas cortas de Antón Chéjov por el centenario de su muerte; que se compilaron como *Humor de Chéjov en un acto*<sup>15</sup> estrenado en julio en la Sala Experimental del Teatro Centro de Arte. El elenco estuvo integrado por Valero, Menéndez, Murtinho, Maricela Gómez, Roberto Manrique y Montse Serra como actriz y productora; Nicolás Altgelt compuso la música y Menéndez dirigió el espectáculo (Díaz B. , 2004). En octubre esta propuesta participó en la séptima edición del Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito y al regreso se presentó nuevamente en el Teatro Centro de Arte.

### **3.2.6. Nuevos rumbos: 2005-2015**

A inicios del 2005 TEG plantea un nuevo montaje de *Q.E.P.D* y, para producirlo, contactan a la Escuela Eurodiseño y la Universidad Casa Grande; a la vez que operaba sus reuniones en la

---

<sup>15</sup> Las piezas fueron: *El daño que hace el tabaco*, *El oso* y *Petición de mano*. Además, Virgilio Valero recibió del Congreso Nacional del Ecuador, la presea *Vicente Rocafuerte* al Mérito Artístico y Bernardo Menéndez un reconocimiento por su actividad teatral en el país.



Pista de Patinaje San Bernardo de la ciudad de Guayaquil. Esta obra fue interpretada por Valero y Serra con dirección de Menéndez; el vestuario fue diseñado por Adela Brbrorich; la música creada por Juan Carlos Urrutia y la iluminación ejecutada por Erwin Guale. Se estrenó en el mes de septiembre en el Museo de Antropología y Arte Contemporáneo de Guayaquil. Adicionalmente, en el propio mes, la obra se presentó durante el XII Festival Internacional de Teatro en La Habana, en la Sala Teatro del Museo Nacional de Bellas Artes. En opinión de la crítica: “ante la palabra serena y punzante del autor (...) el rico juego escénico hace de QEPD- (...) una estrategia dinámica de alta factura, que por su rigor conceptual y la brillantez de sus interpretaciones se instaló entre lo mejor del XII Festival de Teatro” (González, 2006). A su regreso, TEG presentó la obra en el VIII Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito *Fite-Q 2005*, función a la que asistió Eugenio Barba.

Sumado a ello, programan funciones de la obra *Un día en el Reino de Bambina* en el II Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano, en julio; así como en las Quintas jornadas culturales infantiles de agosto, en Manta y Montecristi; además realizaron funciones de *La Lección* durante el mes de julio en la Alianza Francesa de Guayaquil y *Humor de Chéjov* durante agosto en la Casa de la Cultura.

Luego de un encuentro en Guayaquil de Teatro Leído en la Posada de Las Garzas en relación con *No todos los ladrones vienen a perjudicar* de Dario Fo, TEG+TEG empiezan una nueva coproducción para reestrenar la obra en el Teatro del Ángel en marzo del 2006. Durante mayo, junio y julio de este año Valero y Menéndez continuaron los talleres de interpretación bajo el nombre de CIRCART en la Pista de Patinaje San Bernardo y la difusión de las obras *Un día en el reino de Bambina* y *Mandamás*.

En este periodo TEG se relacionó con la compañía Aguilar & Garcés para crear unidades teatrales para la empresa FADESA como recurso analítico de situaciones corporativas. Las presentaciones se realizan en Quito y Guayaquil en abril y agosto del 2006. En septiembre del 2006 *Q.E.P.D.* vuelve a montarse por ocasión del IX Festival de Artes Escénicas de Guayaquil, el XIX Festival Internacional de Manta y en el Festival de Teatro 2006, en homenaje a Martínez Queirolo, organizado por la Casa de la Cultura Benjamín Carrión (Rivadeneira, el apuntador.com, 2006).

El 19 de noviembre se reestrenó *Historia de una Muñeca Abandonada* en la Sala Experimental del Teatro Centro de Arte, con un elenco de egresados de la Licenciatura en Teatro





de la Universidad de Especialidades Espíritu Santo y estudiantes de los cursos de TEG. La asistencia técnica y dirección la realizaron Menéndez y Valero (Redacción Diario El Telégrafo, 2006); en diciembre, en la sala principal del referido teatro, se efectuó una función para 800 niños con el apoyo del Instituto Nacional del Niño y la Familia (UTD Guayas A.Juez, 2006).

En concordancia a sus intereses pedagógicos durante el 2007 TEG mantuvo talleres para jóvenes y adultos con el respaldo de ACTUARTE, de Serra; además en abril activó su Teatro para empresas para la Compañía La Llave, en Guayaquil y Quito. Entre julio y octubre se ofrecieron funciones en diferentes salas de las producciones Q.E.P.D., *Un día en el reino de Bambina*, *Mandamás y Lucas*, *Cámaras*, y *Acción*.

*Contigo Pan y Cebolla*, del dramaturgo cubano Héctor Quintero, se estrenó en el mes de septiembre del 2007 en el Museo Antropológico de Arte Contemporáneo y se mantuvo en cartelera tres días. Con esta obra TEG propició un reencuentro con el teatro costumbrista; el elenco lo integraron Virgilio Valero, Azucena Mora, Alejandra Paredes, Vanessa Ortiz, Milton Gálvez y Carmen Angulo; la dirección estuvo a cargo de Bernardo Menéndez, la asistencia de dirección fue de Alfonsina Solines y la ejecución técnica por parte de Erwin Guale. La obra fue bien recibida por el público y la crítica quien precisó que “saltó a la vista en este nuevo estreno de Contigo, pan y cebolla el nivel de convocatoria del teatro de Quintero, su universalidad tan latente (...) aún existen en la sociedad ecuatoriana muchas Lalas, Anselmos, Fefas y Ferminas” (Cortez, 2007). Se ofrecieron seis funciones en el Teatro del Ángel durante noviembre de 2007. Y para cerrar el año, en la Plaza de Artes y Oficios del Parque Forestal del Centro Cívico, se realizó un montaje de la obra con una versión navideña de *Colorín, Colorado...* dentro del Programa Vivir de la mano de la Cultura del Banco Central del Ecuador (Redacción Diario Expreso, 2007).

En el 2008 TEG cumplió 20 años de actividades, los que celebra mediante la difusión de sus obras de repertorio, mantiene su Teatro para empresas, participa en coloquios sobre la escena y sus directores convocan talleres de actuación para jóvenes y adultos en varias instituciones. En septiembre, en el auditorio del Ministerio del Litoral en Guayaquil, propone un *sketch* como parte del Programa Socio Empresa, auspiciado por el Gobierno Nacional, que impulsa la creación de proyectos innovadores para jóvenes empresarios. Otras acciones pedagógicas fueron: el taller El arte de hablar en público (Redacción Revista Expresiones, 2008) y los Talleres teatrales para adultos, de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil; además de las clases de actuación para jóvenes durante octubre y noviembre, como CIRCART.



En el 2008 su montaje *Mandamás* se presenta en la Plaza de Artes y Oficios en el Festival de Teatro para niños, organizado por el Movimiento de Actores de Guayaquil y el programa Vivir de la Mano de la Cultura, patrocinado por el Banco Central del Ecuador (Lorenti, 2008), en la Sala Experimental del Teatro Centro de Arte (Redacción Diario El Universo, 2008); *Colorín, Colorado...* se presenta el 5 de junio en la Casa de la Cultura (San Miguel, 2008), y la adaptación navideña de este montaje se prepara en el marco del proyecto El arte va a las Calles, de la Dirección Provincial de Cultura y el Frente de Artistas Populares (Franco, 2008). En noviembre presentan *Contigo, pan y cebolla*, en el Aula Magna de la UCSG y participan en el proceso de dramaturgia actoral del texto *No se Vale Llorar-Juegos Desesperados para Llorar*, del dramaturgo Cristian Cortez.

### **3.2.6.1. Explorando el metateatro**

El término *Metateatro* es definido por Pavis (1988) como el Teatro que se repliega y “habla sobre sí mismo, [cuando] se autorrepresenta” (pág.288). TEG en su afán de desarrollar sus lenguajes, diez años después, nuevamente estudia la obra de José Sanchis Sinisterra, dramaturgo que indaga sobre “teatro dentro del teatro, el papel dentro del papel, el narrador, el personaje-dramaturgo, la apelación al público” (Jodar, 2017, pp, 230-231), significaciones acopiadas en “Pervertimiento” (Sanchis J. , Pervertimiento y otros Gestos para nada,1991).

En enero y febrero del 2009 continúan los talleres de interpretación bajo la dirección de Menéndez, Valero y Raquel González, directora cubana quien llegó a Guayaquil a través de la UNEAC por un intercambio cultural con TEG. González participa en el estudio y premisas de dirección de *Pervertimiento* y dicta un taller de actuación para el Frente de Artistas Populares en Guayaquil y Milagro (Macías, 2009, p. 17).

En marzo se realizan funciones de *Contigo Pan y Cebolla* en el Museo Antropológico de Arte Contemporáneo y la Casa de la Cultura; la obra recibe una recepción positiva en la que la prensa destaca el nivel de producción de TEG en comparación a otras agrupaciones, así como el “excelente escogitamiento de actores según el físico-rol (...) como dice el manual stanislavkiano, viviendo real y sinceramente una situación imaginaria” (Paez, 2009, p. 31).

TEG estrena *Pervertimiento* en mayo del 2009 en el Centro Cultural Sarao de Guayaquil y mantiene funciones continuas hasta junio. La dirección es de González, Menéndez y Valero. Este





programa incluyó *Ahí está, Al lado, Monológico, Cerrar los ojos, El otro, Espejismos, Instrucciones, Presencia, y Extrucciones*; estuvo estructurado como un “mosaico de dramaturgia segmentada, es un rompecabezas que solo se arma y tiene sentido en la mente de cada uno de los espectadores” (Cortez, 2009).

Este programa se representó en el XII Festival Internacional Artes Escénicas Guayaquil realizado en septiembre y, en octubre, como parte del primer Festival dedicado a José Martínez Queirolo. Adicionalmente este montaje fue incluido en el XIII Festival Internacional de Teatro de La Habana con cuatro presentaciones durante octubre y noviembre en La Habana y Cienfuegos. Al respecto se destacó “su rigor y su profesionalismo, su atinada selección al texto, su regusto por el Teatro donde el humor es herramienta para cuestionar y tratar de entender el mundo en que vivimos” (Garbey M., 2009,p.1).

TEG recompone el montaje de *Gali Galápagos* en el mes de julio, por motivo de las festividades de la fundación de Guayaquil en el MACC; la banda sonora es remasterizada, se rediseñan los vestuarios y se agrega un video-clip con animaciones gráficas como transiciones (Redacción Revista Expresiones, 2009). Como colofón por fin de año, el TEG recibe un reconocimiento por parte de la prensa a la labor innovadora del grupo en las tablas guayaquileñas (García A. , 2009).

### **3.2.6.2. Intercambio de teatralidades**

Vale la pena apuntar que, como *teatralidad* nos referimos a las formas de lo teatral; es decir, al “grupo de actividades, puestas en escena, ceremonias, modos de representación y maneras como estas representaciones son percibidas por la sociedad” y trasladadas “hacia a un plano simbólico en el que adquieren una pluralidad de significados” (Cornago, Ó., 2009, pp.4, 12). En los dos años subsiguientes, TEG se acerca a la dramaturgia de dos autores cubanos considerados emblemáticos por ser drásticos renovadores de la escena latinoamericana: Nicolás Dorr y Virgilio Piñera y a partir de la exploración de elementos contemporáneos en la puesta en escena, textualidad e interpretación intercambian nuevos lenguajes formales y poéticos entre Ecuador y Cuba.

Estas permutas se establecen fundamentalmente en el movimiento y recepción de las producciones teatrales de TEG en Cuba y a su vez del Teatro cubano en su difusión en Ecuador animadas por TEG. Las plataformas de estos flujos se produjeron por la inclusión de sus



propuestas teatrales en festivales ecuatorianos y cubanos, causando valoraciones dialécticas en ambos universos.

Otro aspecto del intercambio, es la presencia de creadores cubanos en las prácticas de TEG a nivel artístico y docente. Estos vaivenes provocan lazos e intertextualidades en el conocimiento, praxis, dramaturgia, exégesis y la apreciación de ambas audiencias.

El año 2010 se inicia con el montaje de *Las pericas* del cubano Nicolás Dorr. Menéndez, Valero, Fernando Villao, Azucena Mora, Milton Gálvez y Neria Klemperer conforman el equipo con la peruana Peggy Lindley de Amazonas Film en la producción. TEG pre estrenó *Las Pericas* en el mes de julio en el Centro Cultural Sarao, en una función destinada a periodistas y auspiciadores, con la presencia del autor. Posteriormente se abrió al público y se mantuvo en cartelera hasta el mes de agosto. Ante los elogios de la crítica, Nicolás Dorr (2010) manifestó: “un juego ingenuo, divertido, pero al mismo tiempo lleno de significados profundos” (Redacción Diario El Telégrafo, 2010).

*Las Pericas* se presentó en el marco del XIII Festival Internacional de Teatro Experimental FITE Q/G, realizado en el mes de septiembre del 2010 en la Facultad de Artes de la Universidad Central de Quito; en el Festival en honor a José Martínez Queirolo, organizado por la Casa de la cultura en el mes de octubre junto con *Q.E.P.D*; así como en el Festival Teatro y más Teatro para Guayaquil junto con el mosaico *Mujeres al Borde de un Ataque de Risa*, con dos funciones en el mismo escenario (Redacción Revista Expresiones, 2010). Adicionalmente, el grupo mantuvo la difusión para adultos y niños de: *Contigo Pan y Cebolla* y *Gali Galápagos*.

Con relación a sus acciones formativas, TEG sostuvo los talleres vacacionales y permanentes de Teatro para niños y adultos en la Casa de la Cultura, el Seminario de Teatro para Maestros en el Auditorio del Museo Municipal de Guayaquil y Menéndez inicia en la Casa de la Cultura la dirección del grupo Teatro De la Casa, lo que favorece un intercambio artístico con la Institución. En el mes de julio el grupo organiza el taller Los Cinco Sentidos de la Dramaturgia Cinematográfica en el auditorio de Difusión Cultural de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil y un conversatorio en el Museo Antropológico de Arte Contemporáneo sobre la cinematografía del director cubano Tomás Gutiérrez Alea, con la participación de Nicolás Dorr (CIEDD, 2010).

Durante el 2011 TEG continúa con la difusión de *Contigo pan y cebolla* y *Q.E.P.D.* en diferentes salas de Guayaquil; y con los talleres de teatro organizados por la Casa de la Cultura,



lo que le mereció en el mes de marzo, por su destacada trayectoria, la placa Enrique Ponce por parte de la asociación UniTeatro Guayas (Redacción El Universo, 2011).

En el mes de marzo del 2011, parcialmente auspiciado por el Ministerio de Cultura, TEG viaja a La Habana por el quincuagésimo aniversario de *Las Pericas*, con programaciones en el Teatro Hubert de Blanck y en la sala El Mirón Cubano en Matanzas (Redacción el Universo, 2011). También tuvo lugar un coloquio dedicado a Dorr en la Casa del Alba, moderado por el teatrólogo Norge Espinosa. Junto a TEG asistieron Nicolás Dorr, Nelson Dorr, el dramaturgo Gerardo Fullea, la escritora Nancy Morejón y las actrices del elenco original de *Las pericas* de 1961: Videlia Rivero y Josefina Seijo.

TEG presenta *Las Pericas* en el marco del XIV Festival Internacional de Teatro de La Habana (Espinoza, 2011) y su integrante Cristian Cortez participa como ponente en el evento Cruces de la escena latinoamericana, realizado en el mes de noviembre en Casa de las Américas.

En el 2012, TEG participa nuevamente en los talleres teatrales para niños y jóvenes organizados por la Casa de la Cultura, con el estreno del monólogo *Tal vez Soñar* en coproducción con el Teatro De la Casa, como parte de la reinauguración de la Sala Demetrio Aguilera Malta de esta Institución. (Redacción El Universo, 2011) Este escenario se convierte en una plataforma para TEG puesto que en ella se programan funciones de *Pervertimiento* durante el mes de junio (Redacción La Revista El Universo, 2012).

Por el Día Internacional del Teatro realizan escenificaciones de *Luces, Cámara, Acción, Instrucciones* y *Noctámbulos*, en el Centro Comercial San Marino; y *Contigo, Pan y Cebolla*, en el coliseo Ecuador Martínez Collazo de Milagro. Sumado a ello, presentan *Pervertimiento* en el Museo Antropológico de Arte Contemporáneo en el marco de la Feria del Libro 2012 (Redacción El Universo, 2012).

En el mes de noviembre, con el apoyo de la Casa de la Cultura, la Universidad Casa Grande y de El Tiatro Artes Escénicas, TEG celebra el centenario del natalicio del escritor cubano Virgilio Piñera<sup>16</sup> con el estreno de *Falsa Alarma*, en el Auditorio Simón Bolívar del Museo Antropológico de Arte Contemporáneo.

---

<sup>16</sup> Virgilio Piñera, Cuba, 1912-1979, el gobierno cubano vetó su teatro hasta el 2012 que publicó sus obras completas. *Falsa Alarma* es considerada una de las primeras muestras del Teatro del Absurdo, anterior incluso a *La cantante calva* de Ionesco.



Este estreno contó con una rueda de prensa en la Sala Demetrio Aguilera Malta en la que participaron el teatrólogo cubano Eduardo Muñoa, la comunicadora Lola Márquez y el actor Xavier Pimentel (Redacción El Universo, 2012). La crítica opina que se trata de “una obra que pertenece a la vanguardia de la dramaturgia latinoamericana y que, sin duda, abre un espacio para un nuevo público” (Boscán, 2012), por lo que en el mes de diciembre es parte del I Festival *Teatro Muestras* de la M.I. Municipalidad de Guayaquil.

De forma paralela en el mes de agosto Salvarezza y Valero reactivan TEG+TEG para coproducir *Montesco y su Sra.*, de José Martínez Queirolo; comedia que imagina la rutinaria convivencia de Romeo y Julieta si no hubiesen muerto. Se estrenó en el X Festival en honor al dramaturgo que contó con un evento teórico sobre dramaturgia dictado por Nicolás Dorr (www.eltelegrafo.com.ec, Inicia el Festival José Martínez Queirolo, 2012). Dicha adaptación receptó críticas positivas y en noviembre se presentó en la Sala Principal del Teatro Sánchez Aguilar y como parte del acto de posesión a nuevos miembros de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

### **3.2.6.3. Veinticinco años y nuevos retos**

En mayo del año 2013, con los integrantes Azucena Mora, Livia León, Alfonsina Solines, Milton Gálvez, Virgilio Valero, Bernardo Menéndez, Miguel Ángel Ochoa, Jesse Gallardo y Diego Ortega, con más de 40 montajes y 115 teatristas involucrados, TEG celebró sus 25 años con las siguientes reposiciones: *Breverías de mujeres*, *Geppetto*, *Un día en el reino de Bambina*, *Gali Galápagos* y *Colorín Colorado...el teatro ha comenzado* (Redacción El Universo, 2013).

*Breverías de Mujeres* participa en el V Festival de Teatro José Martínez Queirolo, realizado en el mes de agosto en la Casa de la Cultura y en el Centro Cultural Garza Roja de Nobol, junto con una lectura dramatizada de *El baratillo de la Sinceridad* a cargo de Serra, Valero y Menéndez. En el mes de agosto, en la Sala Zaruma del Teatro Sánchez Aguilar, TEG reestrena *Geppetto* con la dirección artística y escénica de Menéndez y la asistencia de Diego Ortega (Rojas, 2013).

*Falsa Alarma* representó al Ecuador en el XVI Festival Internacional Artes Escénicas 2013, organizado por Zona Escena en el mes de septiembre con sede en la Casa de la Cultura y, con el apoyo de esta Institución y el Ministerio de Cultura, fue presentada en el mes de octubre en el marco del XV Festival Internacional de Teatro en La Habana con tres funciones en el Teatro



Hubert de Blanck, de la que se destacó “la integralidad de su diseño, el buen nivel interpretativo y la pujante fluidez de sus soluciones escénicas” de TEG (Pino, 2013).

En el mes de diciembre, por motivo del II Teatro Muestras, organizado por la M. I. Municipalidad de Guayaquil, se presenta *Q.E.P.D.* con actuaciones de Alfonsina Solines y Virgilio Valero, la dirección de Bernardo Menéndez y la asistencia técnica de Milton Gálvez (Programa Arte y Ciudad, 2013).

En el año 2014, continuando las acciones formativas de años anteriores, TEG sostiene los talleres teatrales en la Casa de la Cultura y en agosto fue laureado con un reconocimiento a su labor académica por la difusión pública de *Jugando con la Cantante Calva* -versión libre del original de Ionesco, creada y dirigida por Valero e interpretada por estudiantes de la Universidad Casa Grande en la Casa de la Cultura- y con la Distinción al Mérito Cultural Leopoldo Benítez Vizueta de la Universidad de Guayaquil (Redacción El Telégrafo, 2014).

*Un día en el reino de Bambina* se programa durante marzo y abril en la Casa de la Cultura y *Pervertimento* en agosto y septiembre, en la Sala Zaruma del Teatro Sánchez Aguilar. En octubre del 2014 TEG asume el reto del Micro teatro GYE con una adaptación de *Retrato de Mujer con Sombras*, de Sanchis Sinisterra, bajo la dirección de Menéndez y la asistencia de Christian González (Redacción El Universo, 2014) y durante noviembre TEG participa de la Caravana artística a Cerrito de los Morreños, organizada por el Ministerio de Cultura y Patrimonio, con los *sketches* *Luces, cámara y acción* y *La caperuza colorá*, del *Colorín Colorado...* (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2014).

Los directores de TEG resuelven encarar nuevos desafíos, como la investigación y puesta en escena de textos teatrales ecuatorianos contemporáneos y su inclusión en nuevos sistemas de producción locales, como el denominado *microteatro*<sup>17</sup> para mantener su proyección ante nuevas audiencias. Para ello, en el mes de agosto, como parte del VI Festival José Martínez Queirolo, estrenan en la Casa de la Cultura la obra *Cucarachas* de Cristian Cortez, con la actuación de Virgilio Valero, Milton Gálvez y David Castro Mosquera, quien doblaba su personaje con Luis Felipe Donoso; la misma estuvo bajo la dirección de Bernardo Menéndez y la asistencia de Christian González. Esta obra contó con amplio difusión de prensa y críticas favorables (Córdoba, 2014) y representó a Ecuador en el XVI Festival de Teatro en La Habana en el año

---

<sup>17</sup> Producción de piezas cortas de pequeño formato para difundirse en espacios emergentes y con reducida capacidad de asistentes.



2015; al decir de Nicolás Dorr, con esta obra la agrupación: “nos invita a reflexionar, desde un juego teatral no exento de imaginación y humor (...) serenidad y madurez (...) indiscutiblemente, una propuesta escénica necesaria (...) un hermoso compromiso popular desde el arte” (Dorr, 2015).

En el 2015, TEG mantiene los talleres vocacionales en la Casa de la Cultura a los que se suma Livia León como facilitadora para niños; además, participan en el VII Festival Artístico Infantil el 5 de junio y en la Mesa Redonda Producción Teatral de la Feria del Libro de la M.I Municipalidad de Guayaquil. Orientados al público infantil, retoman las presentaciones de *Un día en el Reino de Bambina*, y *Gali Galápagos*, en el Teatro Sánchez Aguilar (Redacción El Telégrafo, 2015).

Dentro del formato de teatro breve, preparan durante marzo y abril funciones de *Noctámbulos* y *El daño que hace el tabaco*. Sobre *Noctámbulos*, Campos (2015) destaca que la obra consiste en una “divertida y sarcástica parodia que pone su foco en la identidad ecuatoriana”.

En el mes de agosto en ocasión del VII Festival José Martínez Queirolo<sup>18</sup> y conmemorando los 70 años de la Casa de la Cultura, TEG presenta *Retrato de Mujer con sombras* en la Sala Demetrio Aguilera Malta. Conforme a Díaz (2008) en relación a la trayectoria y recorridos realizados por TEG “este colectivo ha sido un espacio que le ha permitido a los actores que han pasado por él, moverse por varios lenguajes (...) no solo como un medio de expresión artística, sino como una postura ética, política” (p.23).

Como consecuencia, podemos anotar que en los 27 años de este estudio, TEG produjo 49 montajes entre piezas de larga y corta duración. También, en relación a los autores seleccionados para sus propuestas, logramos tabular 2 obras originadas por procesos de creación colectiva y 47 textos escritos de 25 dramaturgos de diversas procedencias, siendo: 1 norteamericano, 8 europeos, 11 latinoamericanos y 5 ecuatorianos. En cuanto a los destinatarios encontramos 8 obras para público infantil, 38 para adultos y 3 para jóvenes.

Hasta el 2015 por el TEG transitaron 124 personas vinculadas en aspectos artísticos y técnicos de la creación teatral; algunos de sus participantes forjaron nuevos núcleos de

---

<sup>18</sup> En esta edición, Virgilio Valero, director de TEG recibe la presea *José Martínez Queirolo*, por sus aportes a la escena ecuatoriana, de manos de Rosa Amelia Alvarado, Directora de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas.





producción teatral como: Rubén Bustamante creador y director del *Off del Envy* en Baldepeñas, España; María Fernanda Gutiérrez, Directora Creativa de *Cuatro & Compañía* en Lima, Perú. En Guayaquil, Ecuador: Newton Soria con la *Asociación Comunitaria Hilarte*, Montse Serra y *El Tiatro*, Miguel Angel Ochoa en *Jocularis Teatro Musical*, Martha Rambay crea el MVR Actor's Studio, Alejandra Paredes, fundadora de la Compañía *Teatro Martinot*, María del Carmen Monstesdeoca, gestora de Talleres Comunitarios Artísticos *Olón* en la Provincia de Santa Elena.

En virtud de estas aproximaciones, podemos inferir que TEG en estos 27 años ha sufrido transformaciones acordes con los sucesos históricos, sociales y políticos devenidos de la historia del teatro guayaquileño. Desde su conformación, lo impulsan normas definidas por la función social del teatro y se aúna a las tendencias de producir espectáculos diferentes a los géneros establecidos con el afán de profesionalizar su actividad desde la praxis y crear otros referentes de apreciación en las audiencias. Pulsa la experimentación como metodología para el aumento de sus recursos técnicos y estéticos, lo que provoca el crecimiento personal y colectivo de sus integrantes, que toman la opción de formarse artísticamente desde un estudio serio en talleres, pasantías o espacios pedagógicos nacionales y extranjeros; acción que particularmente a sus dirigentes los nutre de otras perspectivas creativas.

Los sistemas de producción también se transformaron debido a las variaciones del contexto teatral urbano en que TEG se moviliza; pasando desde la organización de un teatro grupal cooperativo con la presencia de un líder, hasta la opción de un equipo – compañía con directores que guían al colectivo en los procesos de creación artística y técnica, mediante una relación horizontal. Esta organización es permeable, porque incluye a nuevos miembros invitados a aunar sus derroteros escénicos.

Los contingentes históricos de recesión económica también fueron un factor que movilizó la asociación con otros equipos teatrales fusionando recursos para la creación, paradójicamente en ese período fueron los años más prolíficos en montajes, difusión y operatividad de sus miembros. TEG también muta su acción pedagógica; en su apertura, fue ejecutada en espacios de formación teatral escolar\_hasta expandirse a institucionales académicas colegiales y universitarias, privadas o públicas, con la intervención individual o colectiva de sus miembros.

Sus ordenamientos estéticos son variables, puesto que cada proyecto lo asume desde una perspectiva expresiva distinta, lo que soslaya un estatismo , monotonía o sello rutinario en sus



producciones, más bien, permite variedad de temas, puestas en escenas, estudios de diferentes dramaturgias para promover la continuidad de sus objetivos iniciales.

En las últimas fases temporales, si bien la cantidad de obras realizadas disminuye en cantidad, gana fortaleza en la difusión y sinergias dentro del teatro guayaquileño, ecuatoriano y también latinoamericano, especialmente con la escena cubana cuya relación de casi 20 años suministra ricas interconexiones que consolidan su práctica. Sus desafíos más próximos son permanecer en la actividad teatral ecuatoriana sorteando obstáculos para visibilizar sus montajes manteniendo su filosofía inicial, en un concierto de producciones efímeras y rápidas que intentan sostener una incipiente industria cultural marcada por la superficialidad y el consumo.





## Capítulo IV

### Representatividad del Grupo Teatro Ensayo *Gestus*

#### 4.1. Elementos de representatividad

El término representatividad usualmente es definido como “rasgo o conjunto de rasgos característicos de alguien o algo y que sirva para distinguirlo de otras personas o cosas” (Oxford University Press, 2019). Estas peculiaridades distintivas provendrán de los datos resultantes de acuerdo a Kleining (como se citó en Krause, 1995) de la “reconstrucción objetiva del objeto de estudio”, luego de “la inclusión de información detallada, de significados y de intenciones” (Krause, 1995, p33).

Además, es oportuno esclarecer el uso de las expresiones: representación y presentación desde la acepción de lo teatral para su tipificación.

En el Teatro el término *representación* indica la acción de hacer presente un texto dramático por la escenificación en un contexto temporal, esto genera imágenes y símbolos. Para que lo *re-presentado* sea activo; debe parecer real, también debe procurar un margen de cognición de irrealidad como sustituto de otra forma omitida pero que la asemeja y además la colectividad debe identificarla como real (Galán, 2003). En cuanto al vocablo *presentación*, Pavis (1998) lo asocia a la “idea de una acción realizada” (p.397). Es el propio suceso ejecutado por los intérpretes, que exponen sin mediación sus respuestas físicas o emocionales; esta es la proposición de las corrientes teatrales que intentan extinguir el límite entre la escenificación y la vida,

En cuanto al proceso investigativo, operaremos los datos compendiados para que emerjan las categorías que accederán a nuevos hallazgos, de tal manera, que la misma descripción resulte analítica<sup>19</sup>. Desde esta perspectiva, los elementos seleccionados para caracterizar la representatividad del TEG conciernen a su presencia social dentro de las artes escénicas en Guayaquil, su estructura organizativa y dinámicas de producción; así como su mirada en el abordaje de sus productos teatrales, centrados en: el concepto de teatro de grupo, la autogestión de recursos, la selección de obras de autores contemporáneos y universales, los factores en el

---

<sup>19</sup> Análisis descriptivo, método científico que refiere y observa las tendencias claves en los datos existentes y sucesos que conduzcan a nuevos contextos.



proceso de investigación para las puestas en escena, la variabilidad en estilos, y la visión político-social con relación a contenidos.

El quehacer del TEG de Guayaquil se enmarca dentro del denominado *Teatro de Grupo*, término que especifica aquellas convenciones que constituyen las fórmulas organizativas de trabajo artístico colectivo que buscan una proyección fuera de la estructura de producción comercial y divulgación mediática o publicitaria del teatro (Carreira&Oliveira, 2004). Esta disposición se considera heredera de principios de los emblemáticos *Théâtre Libre* de André Antoine, el Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski, el *Living Theatre* de Bek y Malina, *et alii*, que desde Europa y Estados Unidos, a lo largo de las décadas del 60 y 70 del Siglo XX, marcaron tendencias que influyeron notablemente en el movimiento teatral latinoamericano en los 80 y 90, luego de que teatristas sudamericanos, migrados por sus tendencias políticas, retornaran a sus países o se exiliaran hacia otros.

Expuestas principalmente por la antropología teatral de Eugenio Barba, estas directrices gozaron de apropiaciones identitarias que trasmutaron dentro de sus propias esferas locales y produjeron multiplicidades de productos que expresan una reflexión continua de la teatralidad a partir de la exploración de la médula escénica.

El TEG, estimulado por las referidas premisas organizativas y teóricas, y por la obra creativa de los colectivos teatrales El Juglar y La Mueca, Malayerba, Cuatro tablas, La Candelaria y el acercamiento al movimiento escénico cubano, dibuja la acción práctica de sus proyectos, derivando en métodos de autogestión de sus recursos materiales y poéticos, perfeccionados en las formas e ideologías de sus espectáculos, y refuerzan su carácter de agrupación, conforme a sus propias características. TEG incursiona en expresiones teatrales consideradas marginales como el teatro callejero<sup>20</sup> o teatro comunitario<sup>21</sup>, en las que se enaltece la función social del teatro, cuestión que los estimula a crear circuitos alternativos de producción y difusión, como opción a las políticas comerciales o gubernamentales hegemónicas en la circulación cultural de Guayaquil y determina un marcado enfoque político para la estructura y desenvolvimiento del grupo. Se alejan de lo popular panfletario, puesto que desde lo popular activan un teatro orientado

---

<sup>20</sup> Teatro en lugares exteriores a los espacios tradicionales. Ejerce una acción sociopolítica directa con el público deshabitado al teatro.

<sup>21</sup> Auto-convocado y auto-gestionado desde la organización comunitaria, incluye a todo individuo que desee comunicarse, aún sin experiencia escénica.



a enfoques artísticos no elitistas, a pesar de la versatilidad en la selección de autores, formas y contenidos, para sus propuestas. El permanente estado de formación artística de sus integrantes, en su mayoría provenientes de un ámbito cultural universitario, promueve la relación con el teatro de cuerpo, la danza, la mímica, la creación colectiva, los títeres. Así reafirman destrezas y un peculiar lenguaje estético, que ratifica el sentido del teatro como herramienta para el crecimiento de la colectividad. Por ello, y con la intención de crear y educar audiencias, suelen recurrir a contenidos sobre ecología, pedagogía y valores éticos.

En su repertorio incluyen obras de autores universales como Jean-Baptiste Poquelin [Molière], Maquiavelo, Anton Chéjov, Tennessee Williams, Eugène Ionesco, Darío Fo, entrelazadas con las de los hispanos Federico García Lorca, Alfonso Sastre, José Sanchis Sinisterra, y de reconocidos autores latinoamericanos como Enrique Bunster, Roberto Cossa, Emilio Carballido, Laura Devetach, Alberto Ravara, Virgilio Piñera, Dora Alonso, Héctor Quintero, Norberto Domínguez, Nicolás Dorr, Salvador Lemis, José Martínez Queirolo, Cristian Cortez Galecio, José Vacas y Jorge Velasco Mackenzie.

## 4.2. Periodización

- a. **1988 a 1990: Conformación.** Luego de su conformación, la responsabilidad del liderazgo recae en sus fundadores Virgilio Valero, Aurelio Herrera y Livia León, junto con un equipo que es sostenido por la inserción de otros artistas que cooperan en sus proyectos como la coreógrafa e intérprete peruana Mirella Carbone.
- b. **1991 a 1998: Expansión.** A partir de la dispersión de algunos miembros, la agrupación se renueva y continúa el trabajo colectivo con la participación de otros teatristas profesionales, como el dramaturgo Cristian Cortez y el director Fernando Miele que se unen a la proyección de TEG. Luego de la crisis económica ecuatoriana, que incidió en la producción teatral, se activan convenios culturales con la Unión de Escritores y Artistas de Cuba para fortalecer su obra, a la que se incorpora el teatrista cubano Bernardo Menéndez.
- c. **1999 a 2004: Transformación.** TEG reorganiza sus producciones para fusionar proyectos con el Teatro Experimental Guayaquil, dirigido por Marina Salvarezza, bajo la denominación TEG+TEG.



- d. **2005 a 2015: Consolidación.** Bajo la dirección de Valero y Menéndez se restaura la actividad independiente de TEG; y se cosecha el largo recorrido pedagógico realizado por la agrupación desde su conformación. En esta etapa se combinan actores jóvenes con formación académica que provienen de la Universidad de Especialidades Espíritu Santo, de la Universidad Casa Grande y otros que egresan de sus propios talleres de aprendizaje actoral como intérpretes experimentados, que tienen un bagaje en teatro, televisión y cine.

#### **4.3. Espectáculos distintivos**

Dentro del período de estudio TEG realizó 49 montajes, de los cuales se han seleccionado los más característicos en correspondencia con los períodos de producción especificados. Esta selección es el resultado de la observación de sus procesos de creación escénica, atendiendo a las particularidades en las estrategias para la construcción de enunciados, sus relaciones con los contenidos dramáticos y las resoluciones estéticas de sus proyecciones.

Es válido señalar, algunas enunciaciones que se frecuentan en el análisis de las producciones del TEG. Cuando nos referimos a géneros teatrales, se trata del conjunto de acuerdos y patrones que definen estructuralmente el texto dramático. Estos son: tragedia, comedia, drama o melodrama y farsa. A saber:

- Tragedia: De trama grave en la que los personajes son insignes y se ven arrastrados, por una pasión o por la predestinación, a una conclusión nefasta. No existe el componente suerte y produce la catarsis en los espectadores.
- Comedia: Expone lo burlesco, con situaciones y personajes que amenizan y hacen reír, con una solución feliz. Se dice que invita a la reflexión a través del humor. Sus caracteres son humanos y se enfrentan a enredos o confusiones que el espectador reconoce por lo que causa risa.
- Drama o melodrama: Compone una suma de la comedia y la tragedia. Con personajes y situaciones posibles y probables en la realidad cotidiana, en muchos casos la suerte puede cambiar los acontecimientos. Reúne ciertos elementos cómicos sin ser determinantes.
- Farsa: Cómico y satírico, puede ridiculizar situaciones y personajes bordeando lo grotesco y lo absurdo de las conductas individuales o sociales. La risa que produce es directa, a

través de estereotipos o caricaturas envueltos en circunstancias extremas que solamente son posibles en la teatralidad. (Wright Edward, A. 1982)

Para Pérez Jiménez (2004) se denomina estilo a los elementos fundamentales o prepositivos de las obras teatrales como a sus plasmaciones en la puesta en escena. Están asentados en el texto dramático y establecen el reconocimiento de la sustancia de las obras, así como también, en los signos de organización y comunicación de los varios símbolos de la escena.

Wright (1982) los tipifica como: clásico, romántico, simbolista, expresionista, fantástico y actualmente se mencionan: Absurdo, minimalista, épico, postmoderno. de la crueldad, físico, inmersivo. Algunos apelativos guardan estrecha relación con los movimientos artísticos estéticos acuñados en la Historia del Arte y del Teatro. Contemporáneamente, la creación teatral asume géneros y estilos no prefijados, es más, acude a una mezcla de varios de sus presupuestos conceptuales o estilísticos, en exploraciones de formas y contenidos.

Tabla 2:  
**Espectáculos distintivos**

Período	Repertorio	Autor
<b>1988 a 1990</b>	<i>Colorín, Colorado...el teatro ha comenzado</i>	Obra para niños de creación colectiva
	<i>La cándida historia de Pedro Piñón</i>	Obra para jóvenes y adultos de creación colectiva
	<i>El más extraño idilio</i>	Tennessee Williams
	<i>Gali- Galápagos</i>	Obra para niños, versionada por Isabella Falco, a partir del original <i>Galápago</i> de Salvador Lemis
	<i>Q.E.P.D</i>	José Martínez Queirolo
<b>1991 a 1998</b>	<i>El médico a palos</i>	Versión libre de Virgilio Valero del original de Molière
	<i>La tragicomedia de Don Cristóbal y la seña Rosita</i>	Federico García Lorca
<b>1999 a 2004</b>	<i>Breverías de Mujeres</i>	Basada en textos de José Sanchis Sinisterra
	<i>Geppetto,</i>	Adaptación del original de Roberto Cossa
	<i>La lección</i>	Eugene Ionesco
	<i>Queiroleando con Pipo</i>	Basada en textos de José Martínez Queirolo
	<i>Humor de Chéjov en un acto</i>	Basada en textos de Antón Chéjov
<b>2005 a 2015</b>	<i>Mandamás</i>	Obra para niños de José Luis Quintero según el original de Dora Alonso
	<i>Pervertimento</i>	José Sanchis Sinisterra
	<i>Las Pericas</i>	Nicolás Dorr
	<i>Cucarachas</i>	Cristian Cortez

Fuente: Valero (2019)

Si acudimos a calcular los referentes de género y estilo de las producciones de TEG desde 1899 hasta el 2015, encontramos: 13 comedias, 12 farsas, 6 dramas y 18 de géneros entremezclados. En cuanto a estilos, encontramos 10 obras didácticas, 10 realistas, 7 del absurdo, 11 con componentes metateatrales, 5 costumbristas, 2 como teatro de la calle, 5 con el uso de recursos formales postmodernistas<sup>22</sup>, 11 apegadas al minimalismo, 2 expresionistas. Se debe puntualizar que algunas obras poseen algunas cualidades estilísticas simultáneas.

#### 4.4. Categorías de análisis

Para inquirir sobre los cuestionamientos creativos de TEG se alternó libremente en el análisis de autores, circunstancias históricas, argumentos, textos relevantes, condiciones de producción, recursos de puesta en escena, simbologías, relaciones con el espectador, criterios de dirección, técnicas interpretativas y poética al abordar los montajes seleccionados. Por ello, se pretende clasificar el repertorio de TEG en las siguientes categorías:

- a. **Creación colectiva:** *Colorín, Colorado...el teatro ha comenzado* y *La cándida Historia de Pedro Piñón*.
- b. **Autores clásicos:** *El Médico a palos*, *La Tragicomedia de Don Cristóbal* y *la Señá Rosita*, *Humor de Chéjov en un acto*.
- c. **Teatro del absurdo y vanguardistas:** *La Lección*, *Q.E.P.D*, *Las Pericas* y *Cucarachas*.
- d. **Enmarcadas dentro del Realismo:** *El más extraño idilio* y *Geppetto*.
- e. **Metateatro:** *Breverías de mujeres* y *Pervertimento*.
- f. **Teatro para niños:** *Gali Galápago* y *Mandamás*.

---

<sup>22</sup> El término está empleado no para la construcción dramática, sino a las puestas en escena que recurren a combinaciones estilísticas, collages, interpretaciones heterogéneas para crear momentos de percepción abierta.



#### **4.4.1. Creación colectiva**

Enrique Buenaventura<sup>23</sup>(1985), precursor de la metodología escénica llamada creación colectiva, define a este procedimiento como el generador del *genotexto* o matriz generativa del texto literario teatral. Dicha táctica dota al actor de una responsabilidad de “participación dramática en la escritura del discurso del espectáculo durante el proceso de montaje” (p. 44). Este juego dialéctico del actor-dramaturgo convierte al intérprete en creador metodológico de la producción del discurso escénico, endosado por tradición exclusiva al autor literario.

##### **4.4.1.1. Colorín, Colorado...el teatro ha comenzado**

La obra se compone a partir de las perspectivas acerca del teatro para niños de teatristas latinoamericanos como Eduardo Di Mauro, Sara Joffre, Jorge Díaz y del TLT de Argentina; para este grupo la obra germina con base en “una serie de juegos que se completarán con la improvisación en el escenario, con la ayuda de los niños” -para- “contribuir a la tarea de desarrollar (...) una visión crítica de la realidad (...), sonriendo, divirtiendo, sugiriendo y compartiendo” (LibreTeatroLibre, 1985, p. 66).

TEG estructura un esqueleto de la obra y luego improvisa a partir de juegos expresivos, acciones y coreografías, hasta llegar a los diálogos y canciones que constituyen el libreto, para finalmente concretar los recursos formales del vestuario y música.

En 60 minutos combinan animación, música y *clown*, en seis acciones: Imaginando...Imaginemos -juego de transformación de objetos-, El Tallarín Encantado -acción mímica-, La Orquesta –conformación de un conjunto con sonidos vocales con los espectadores-, El Circo -donde los niños interpretaban diferentes animales-, La Escuela de la Risa -pieza de la obra Glup, Zas, Pum, Crash de TLT que propone un sistema lúdico del proceso enseñanza aprendizaje- y El Arbolito de Navidad –en el que se revisaba el valor de la generosidad y la justicia-. El público era convocado a viva voz, percusión y pitos; la conducción estaba a cargo de dos personajes: Tristán y Alegrino. “Teatro Ensayo Gestus combina pantomima con dramatizado, humor [para] darles la vuelta [recrear] a los cuentos infantiles” (Breilh,2000,p.97).

---

<sup>23</sup> Fundador del *Teatro Experimental de Cali*.





En *Colorín, Colorado...* podemos entrever significaciones propias del *teatro pobre* de Grotowsky, con una imaginería definida por la funcionalidad de sus recursos: dos dados de madera, un colgador de ropa, un palo de escoba, un pedazo de tela y cuerda, instrumentos musicales básicos y un reproductor de casetes; para enfocar la acción en los cuerpos de actores y el público. Asistidos con premisas brechtianas, los actores se visten y maquillan a vista de los asistentes. Asimismo, las entradas y salidas del espacio escénico se realizan desde el área de espectadores, para desdibujar la distancia simbólica de roles excluyentes entre actores y público con el propósito de correlacionarlos; la música es ejecutada por los intérpretes. Desde esta poética, el espectáculo asume la pedagogía del arte como vehículo para una participación en la que imaginación y sentidos provocan una sensibilidad crítica del niño a través de la lúdica del teatro.

#### **4.4.1.2. La cándida historia de Pedro Piñón**

TEG enfrenta la teatralidad con fines didácticos para un público adulto, con clara presencia de la dialéctica brechtiana. Mantienen en el montaje un proceso de creación colectiva para generar un guion con ocho escenas fragmentadas que combina lacónicos diálogos en rima, prosa y acciones corporales en cuadros cronológicamente sucesivos.

El personaje protagonista Pedro Piñón es un joven indigente que tiene la necesidad de conseguir empleo, pero es expulsado del sistema productivo por ser analfabeto. Mientras que Felicísima Cruel, personaje antagonista, caricaturiza el poder empresarial, tipificado como un payaso femenino seductor con grandes caderas que contrata a Piñón para explotar su fuerza física. Piñón, luego de presenciar la muerte de un trabajador por falla mecánica, asume una posición de liderazgo ante sus compañeros, alentando a enfrentar el sistema. Sin embargo, es persuadido por Cruel a ocupar el cargo de capataz para silenciar su acción contestataria, lo que lo convierte en una extensión corpórea de Felicísima Cruel. Las escenas grafican cómo el protagonista se convierte en pieza de un gran artefacto deshumanizante representado por actores-máquinas.

Para la puesta en escena, de estilo circense, la escenografía, vestuario, maquillaje, máscaras, utilería y música apoyan las partituras corporales que permiten a los actores modificar personajes, cambiando su tono muscular, energía, ritmos y desplazamientos espaciales, en algunas ocasiones con el uso de accesorios escenográficos que se convierten en indumentarias.





Una escalera de tijera, carteles con una huella digital y volantes en cómics, grafican la historia. La percusión de un bastón, golpes en el piso con palmas y pies junto al pulso sincrónico de un pito y tambor, sonorizan las secuencias. La corporalidad de los intérpretes se trabaja con rasgos extra cotidianos marcados por voces exageradamente agudas o graves. Todos estos recursos provocan un distanciamiento constante para que los espectadores asuman una postura razonada del tema.

#### **4.4.2. Autores Clásicos**

Con base en su concepción didáctica del teatro, una de las premisas que TEG despliega es la posibilidad de experimentar diversos riesgos artísticos que redunden en varias propuestas teatrales para educar audiencias. Por ello, se acercan a textos de autores clásicos con géneros y estilos teatrales diversos.

##### **4.4.2.1. El Médico a palos**

Comedia escrita por *Molière* en 1666, es adaptada para estructurar un texto literario que sirva para teatro en la calle y espacios cerrados. Se respeta la estructura original de las escenas con reducción de los diálogos a frases cortas para preponderar la acción escénica al mantener el conflicto de cada una.

El texto se apoya en secuencias rítmicas sonoras que se traducen en una cadena de movimientos corporales propios de cada personaje, dotándolos de un *gestus* particular;\_ el lugar se organiza en una circularidad distributiva entre actores y público. El escenario se convierte en un espacio ficcional múltiple, como una arena en donde tiempo y lugar rompen simultaneidad. Los personajes son contruidos con modelos de la *comedia del arte*<sup>24</sup> en una traslación carnavalesca, puesto que las actrices transitan hacia personajes masculinos y femeninos indistintamente; para potenciar la opción de interpretación de varios caracteres se usan medias máscaras. El vestuario inspirado en trajes barrocos<sup>25</sup> se simplifica; capas, tules, túnicas, camisones, faldas, pantalones,

---

<sup>24</sup> Teatro popular italiano del Siglo XVI, mezcla textos de Renacimiento, carnaval, mímica y acrobacia. Los personajes con rasgos físicos, psicológicos y morales prefijados son reconocidos por el público.

<sup>25</sup> Referencia al *estilo barroco*, Europa-1600 a 1750-expresivo y recargado en todas sus manifestaciones.



mallas y sombreros coloridos afianzan el estrato social de los personajes: telas lisas y brillantes para los poderosos; yutes, lienzos, trapos, para los aldeanos, y una mezcla de ambas para los vasallos. Tonos pasteles primarios contrastan con ocre y tierras cuaternarios, que nos acercan a una estética de guiño felliniano subrayado por el maquillaje de rostros-máscaras. La iluminación es natural y se apoya con farolas, que circunscriben el área de representación, cuando la obra se realiza en plazas públicas al atardecer o noche.

Como consigna, el espectáculo recalca la necesidad histórica de los ciudadanos en adquirir una posición analítica ante el poder de sus gobiernos cuando son generados por la ignorancia de sus decisiones; por ello, la corporalidad de los comediantes con una grandilocuencia gestual y sonora sostiene la atención del público transeúnte. Instrumentos musicales como flautas, pitos, tambores, claves y platillos, manejados por los actores, provocan una atmósfera de feria popular. Por ello, al cierre del espectáculo se proclama: “El mundo gira y gira en la rueda del tiempo y el espacio y a pesar de tantas vueltas las cosas aún se parecen. De cada uno depende que la ignorancia termine para no creer en cualquiera que como amo y señor se determine” (en adaptación de *El médico a palos*, 1995).

#### **4.4.2.2. La tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita**

TEG recoge el texto *Los títeres de Cachiporra* de Federico García Lorca, de la edición *Cinco Farsas Breves* (Lorca, 1975). Los personajes, concebidos por el autor para títeres, se construyen por actores y actrices con una gestualidad guiñolesca por acciones físicas en *staccatos*, puntos fijos y movimientos oscilantes inspirados en marionetas, porfiados y títeres de guante. Estos movimientos expresivos surgen del entrenamiento e investigación de las teorías biomecánicas de Meyerhold al servicio de la extra cotidianidad escénica.

El tiempo ficcional se rompe por El Mosquito, personaje que conduce la acción, quien es trasladado a un actor narrador con expresión corporal ampulosa y voz cadenciosa que canta y habla. La escenografía de estilo cubista es un andamiaje de madera con sectores cubiertos de lienzos celestes, rosas y violetas que forman planos de líneas quebradas y ángulos agudos, como un inmenso teatrillo de dos niveles que representan: la casa de Rosita, la taberna y una calle. Un friso frontal, en la boca del escenario, permite a los actores ocultarse y manipular algunos muñecos de guante.



Maquillaje, pelucas, vestuario, máscaras y utilería apoyan la imagen de humanos–muñecos, reafirmados en secuencias en que los actores manipulan títeres como sus réplicas a manera de espejo; o en otros cuadros son interpretados por un actor, mientras que los demás personajes son títeres de guante. La música, festiva y circense, combina melodías líricas en algunos segmentos y la iluminación acentúa ambientes azules, púrpuras y violáceos para crear atmósferas idílicas y populares. Conforme a Torre (1975) “Si por un lado estas piezas no pasan de ser divertimentos, *impromptus* ligeros donde lo burlesco es realizado por ráfagas líricas, por otro lado son personalísimas expresiones lorquianas, brotes de su vena juglaresca más genuina y remota”.

#### **4.4.2.3. Humor de Chéjov en un acto**

El montaje ensambla las obras *Los perjuicios del tabaco*, *El oso* y *Una petición de mano*, respeta el texto de cada pieza y utiliza como elemento integrador episodios musicales entre ellas. Su difusión se realizó en espacios alternativos para llegar a audiencias deshabituadas a la apreciación de obras consideradas clásicas. Sin embargo, posee una infraestructura adaptable a diferentes escenarios.

La escenografía, ubicada en una caja negra, consiste en un telón de fondo sobre un ciclorama blanco que simula encajes y los laterales son tules transparentes, con viñetas y molduras de inicio de siglo XX. Los mismos fueron pintados con aerógrafo en colores neutros, colgados de la parrilla del teatro sin tocar el piso, por lo que brindaban una sensación de fugacidad. Se sumó el emplazamiento de una mesa circular de madera y cuatro silletas metálicas con esterilla, independientes o ensambladas como sofá, que funcionan como mobiliario.

Los actores y actrices pulsan un trabajo interpretativo basado en el sistema stanislavskiano<sup>26</sup>, para el efecto, realizan un análisis activo de los sucesos planteados en el texto de las obras para a partir de improvisaciones, luego precisan los elementos coincidentes y opuestos como intérprete y personajes para su construcción progresiva, a continuación, fijan la línea de cadenas de acciones y emociones de los caracteres y por último incorporan la palabra con los componentes de la puesta en escena encauzados a resolver enredos y confusiones propios de la comedia de situaciones, sin abandonar la carga psicológica de los personajes.

---

<sup>26</sup> Se refiere al *Método de las Acciones Físicas* de Konstantin Stanislavski que plantea un proceso sistemático de creación teatral.

El vestuario tiene reminiscencias de la Rusia a finales del siglo XIX: faldas con polisón, chalecos, blusas, chaquetas, pantalones, tirantes y guantes; confeccionados con telas suaves, las que por sus texturas y colores: beige, ocre, terracota, blanco, negro y gris, sugieren pesados trajes a manera de una postal sepia. El maquillaje es natural y en algunos personajes es de caracterización para incrementar años en los intérpretes. La banda sonora utiliza melodías de época pero con acentos contemporáneos.

#### **4.4.3. Teatro del absurdo**

Como antecedente de este movimiento teatral contemporáneo, encontramos los razonamientos del francés Antonin Artaud<sup>27</sup> que en 1938, promueve el teatro de la crueldad, cosechado de las exploraciones que hiciera Alfred Jarry a inicios del siglo XX; en sus postulados propone atacar el exclusivo propósito de entretenimiento que la escena burguesa considera como medio y fin de la teatralidad que, a su criterio, sepultan la verdadera condición humana. De esta manera, y para que el espectador reconfigure su naturaleza, el teatro debe mostrar la crueldad de sus instintos y removerlo hacia una catarsis purificatoria esencial en un rito escénico. Luego, a mediados del siglo XX, con clara impronta artoniana, Eugène Ionesco pulsa un teatro basado en un sin sentido que los teóricos denominaron *teatro del absurdo*, en el cual conforme a Eidelberg se privilegia “el empleo de la sociología y de la sicología en la estructuración de los personajes, haciéndolos actuar dentro de una atmósfera puramente teatral, a veces como en sueños, acompañados de lenguaje y gestos rituales” (1979, pp.29-30).

##### **4.4.3.1. La lección**

La obra fue escrita por Eugene Ionesco en 1951, su argumento gira en torno a un crimen cometido por un viejo profesor contra una joven alumna luego de repasar con ella matemáticas, lingüística e historia para graduarla como doctora; mientras, una sirvienta vigila e insinúa al maestro el fatídico desenlace, que se repetirá con la llegada de una nueva estudiante. Los textos vaciados de sentido se articulan por personajes de apariencia fútil y plana. Sobre esto Ionesco (1966) señala que “hay algo mecánico adherido a lo vivo. Es cómico. Pero si lo mecánico resulta cada vez mayor, y cada vez menor lo vivo, aquello se convierte en asfixiante, trágico, porque se tiene la impresión de que el mundo escapa a nuestro espíritu” (p.35).

---

<sup>27</sup> Antoine Marie Joseph Artaud, 1896-1948. Dadaísta y luego Surrealista. Su obra insigne es *El teatro y su doble*.



TEG se apoya en las historietas de dibujos animados como símil de la despersonalización contemporánea por la incomunicación. Este concepto, para la composición de los personajes, interviene en la realización de todos los recursos y en la calidad de movimientos, gestualidad, caracterización y voz. La quinesia de los intérpretes mezcla desplazamientos en 90 grados; cada personaje acopia actividades y acciones con un *gestus* particular que identifica su universo: la alumna tiene ademanes elegantes, la sirvienta actitudes soldadescas y el profesor, jorobado, roza la punta de sus dedos como un ratón de biblioteca. Estas acciones se repiten mecánicamente en secuencias gestuales acompasadas de voces atipladas y graves conforme a las instrucciones del autor. Para ello, los actores acentúan sus cadenas de acciones y exageran sus gestos volviéndolos extra-cotidianos.

De esta forma, los intérpretes reordenan sus movimientos a partir de oposiciones musculares, alteraciones rítmicas, traslados espaciales inconsecuentes, y desequilibrios de peso. Son claras las señas de la aplicación de las consignas que Eugenio Barba (1994) quien propone para lograr una “segunda naturaleza, una nueva coherencia, artificial pero asignada por el *bios*”<sup>28</sup> (p.48). Luego, progresivamente los personajes se humanizan hasta el desenlace. Así, una expansión y contracción de energías revela la *vampirización* de los caracteres.

El espacio escénico es el interior de la sala del profesor descrita minuciosamente por el autor. TEG trastoca el realismo escenográfico por una abstracción de elementos zonificados en la caja negra del teatro, para ello emplean un piso reticulado que recuerda las composiciones geométricas de Piet Mondrian. Una gran cortina rectangular blanca como fondo es la pared interior de la habitación; sujeta por cuerdas en zigzag cuelga desde la parrilla del teatro. Este telón posee dos agujeros, uno cuadrado y otro rectangular como ventana y puerta. Un paralelepípedo con dos escalones para subir, un descanso y otras dos gradas para bajar permiten ir y venir del cuarto. El marco vacío de una puerta sirve como entrada. El mobiliario se reduce a una mesa circular y dos sillas con asientos y espaldares trapezoidales. Toda la escenografía es blanca con detalles rojos.

El vestuario de *la alumna* es un vestido rosado con amplia falda de tipo campana con puntos rojos, guantes y cartera; que evoca la moda de los años cincuenta. El profesor viste un terno blanco con corbatín rojo y zapatos desgastados de charol negro. *La sirvienta* tiene un holgado vestido gris con delantal blanco y calza botas militares masculinas negras. El maquillaje

---

<sup>28</sup> El cuerpo vivo del *actor-bailarín* sobre la escena.



subraya lo satírico de los personajes: efectos de envejecimiento para el profesor con una calva de látex; rasgos *pin up* y una peluca asimétrica con corte garzón para la alumna; la sirvienta utiliza un peinado exageradamente alto con cabello postizo.

La música apertura y finaliza la obra con un segmento de las caricaturas de *Looney Tunes* con trozos melódicos de la película *El silencio de los inocentes*, que marca el entierro de la alumna y de otros cadáveres. La iluminación destaca ambientes sepias y flashes coloridos que imprimen mordacidad. Un contraluz sobre el telón crea, en sombra, la silueta del profesor y de cuerpos colgados entre los que pasea. Dentro de la utilería, la sirvienta maneja una escoba como fusil y la alumna instrumentos de maquillaje de su cartera. El profesor emplea un cuchillo como una metáfora del poder.

#### **4.4.3.2. Q. E.P.D. Que en paz descansen**

Conforme a Suárez (1971) José Martínez Queirola, dramaturgo vanguardista guayaquileño, propone: “Un teatro auténticamente ecuatoriano, un teatro profundamente social (...). La riqueza de su lenguaje nutrido de poesía, de humor, de ironía, de dolor y de angustia, se hace evidente en todas sus obras” (pp. 7-8). Por ello, sus obras han sido difundidas en las capas populares como parte de la reforma social y popularización que vivía Ecuador en la quinta etapa del velasquismo.

Desde su publicación *Q.E.P.D.* ha recibido múltiples galardones, entre ellos la Mención de Honor en el Concurso Nacional de obras de teatro en 1968 y en julio de 1969 su montaje, a cargo del grupo Guayacanes dirigido por Miguel Sarracín, gana el Primer Premio al Mejor Conjunto en el IV Festival de Teatro Nacional organizado por el Patronato Municipal de Bellas Artes de Guayaquil puesto que “la obra devuelve al Teatro sus legítimos atributos (...) la de comunicar emoción reflejando la vida a través del arte” (Ana Ruge, 1969, pp. 48-49).

La obra escrita en farsa, como género teatral, desarrolla anecdóticamente el sepelio de dos conyuges guayaquileños de clase económica alta: Enriqueta y Simón Ruibarbo; fallecidos luego de un accidente de tránsito. El público asiste al funeral mientras los cadáveres, desde sus nichos, refutan sus vidas hasta ser sepultados en sus mausoleos y ser devorados por los gusanos. Luego de su primer montaje la crítica tildó como estática a la puesta en escena de Sarracín: “condenados por el autor y el director a una inmovilidad criminal desde todo punto de vista teatral”



(Salazar, 1969, p. 50), en referencia a que los personajes permanecían dialogando durante todo el montaje en sendos ataúdes solamente con cambios de iluminación.

TEG ha reconfigurado el montaje de esta obra a lo largo de su trayectoria, sin embargo, sobre el primer montaje, Lola Márquez refiere que la obra se trenza “entre desplazamientos acompañados de efectos especiales –tipo *discoteque*- que aportan dinamismo a la representación. Los conservadores tal vez repudien esta nueva imagen. Sin embargo habrá que reconocerle acierto y el afán de creatividad, de renovación” (redacción Diario El Telégrafo, 1988).

En su remontaje, diecisiete años después, los intérpretes desenvuelven sus acciones y sus voces en clave mecánica y ralentizada, modifican su energía con una corporalidad que destaca la metáfora vida–muerte e insertan un lenguaje multimedia que genera nuevos focos de significación; la teatróloga cubana Mansur (2007) destaca que “se arma desde el diálogo del texto con otras fuentes no teatrales como el video (...) se produce un agregado energético, no presente antes. Estas nuevas relaciones visuales (...) enriquecen las circunstancias y diálogos” (p.9).

Este último montaje cuenta con una escenografía inspirada en el estilo *op-art*<sup>29</sup>, representada por un piso ajedrezado donde se depositan dos rectángulos como féretros. El maquillaje cadavérico y expresionista<sup>30</sup> focaliza la presencia de los personajes. El vestuario arquitectónico son trajes de boda caricaturizados, ampulosos y distorsionados, como si se trataran de mortuorios muñecos; se rasgan para desnudar la carne descompuesta representada por mallas con hilos rojos y azules, como venas. La música subraya la farsa macabra con arreglos fúnebres, bufonescos y ritmos sesenteros. La iluminación con cenitales y ambientes sepias, rojos y azules refuerzan el sentido de atmósfera lúgubre.

#### **4.4.3.3.      *Las Pericas***

En abril de 1961 se estrena en La Habana *Las Pericas*, de Nicolás Dorr. La obra determina un quiebre histórico en la dramaturgia cubana puesto que “se caracteriza por una absoluta distorsión verbal que traspasa el absurdo y bordea la esquizofrenia (...), un extraño lenguaje en

---

<sup>29</sup> Estilo de arte visual de la segunda mitad del siglo XX. Produce ilusiones ópticas por composiciones de figuras geométricas simples, especialmente en blanco y negro.

<sup>30</sup> Del Expresionismo. Movimiento artístico alemán de inicios del siglo XX, que desea *expresar* el mundo interior y sentimientos del artista. Explota la línea y el color en forma patética para un contenido simbólico.





clave, pleno de imágenes infantiles, aplicado a los negocios de los grandes” (Montes-Huidobro, 1977, p. 39). En palabras de Dorr al ser entrevistado:

En 1961 empezó a triunfar la bondad, la nobleza, por sobre el egoísmo, entonces por eso tal vez Rosita [uno de los personajes de la obra] es la que aplica un poco la justicia de la época al envenenar a las otras tres ancianas [sus hermanas]. Allí está evidenciándose el espíritu, el ambiente que había en Cuba. Puedo decir que no tratar la Revolución Cubana directamente fue mi dicha porque si no hubiera sido un pobre autor panfletario.

(Weisner, 2010)

Estas apreciaciones demuestran la visión crítico-política y vanguardista que marca el dramaturgo en la teatralidad latinoamericana y que trasciende a lo largo del tiempo. TEG asimila *Las Pericas* como la lucha al interior de una sociedad agitada, es una alegoría a la división social, tan paranoica como absurda, un enfrentamiento entre opresores y oprimidos, que escénicamente se encuentra teñida de un humor estridente, en el que las apariencias, el poder, el dinero se enfrentan a la sociedad y a la libertad, en un juego casi cruel.

En la obra se relata la historia de cuatro ancianas hermanas que conviven juntas en una especie de cárcel de la que casi nunca salen, y cuando unas lo hacen, es solo para mantener simbólicamente el necesario contacto con el mundo exterior a través del dogma de la religión; otras, se escapan del lugar con la imaginación y la última vuelta al mundo mediante su hijo en libertad. Tres de ellas se sientan con los pies colgando como muestra de lejanía a la realidad. La cuarta es la única que los pies le llegan al suelo, más apegada a la tierra, pero no tiene otra opción que hablar sola.

El colectivo, persuadido por la realidad política ecuatoriana, reflexiona sobre el uso del poder que se manifiesta históricamente en ciclos similares como resultado de choques ideológicos que se transcribe en las expresiones sociales. Esta relación busca del texto una universalidad que traspase el contexto insular cubano, por lo tanto, exploran recursos como la fragmentación, la descontextualización, el contraste, la oposición, aplicados al montaje y la exégesis de los personajes.

Los personajes: Panchita, Serafina y Felina son interpretados por actores con trajes femeniles, para remarcar la ambigüedad de su identificación; de esta manera sus cuerpos no crean una ilusión de femineidad sino que enfatizan contradicciones. Las voces cambian según los





subtextos del diálogo: tonos agudos y afinados en los coloquiales, mientras que en los que se expresan meditación o imputaciones, son exageradamente graves; hipérbole de lo femenino o masculino. Únicamente el personaje antagónico Rosita es representado por una actriz, y su hijo Armandito es corporeizado por un actor silente. Con relación a este recurso estético Dorr opina “aquí me han maravillado porque su presencia da muchas ideas y, además, hace algo muy hermoso y es relacionar a la madre con el hijo” (Redaccion Diario El Telégrafo, 2010).

La gestualidad y expresión corporal acuden al *gestus* brechtiano, construido de acuerdo a su psicología y universo social, simbolizando la diferencia de clases explícita en el texto. Por ello, a los vestuarios, negros, rígidos, ampulosos y victorianos, se añaden sombreros, abanicos de plumas y accesorios verdes, amarillos y naranjas. Este histrionismo invade la escena puesto que la escenografía, de proporciones excedidas mediante tarimas, escaleras, mesas, sillas de hierro y madera, confiere extrañamientos. Únicamente Rosita se balancea en una mecedora de madera y esterilla como recurso realista. El piso, cubierto con lienzo crudo tapizado de huellas de zapatos y el fondo, una cortina blanca que imita encajes, procuran inundar el ambiente con una atmósfera decadente.

La sonorización juega con melodías pregrabadas, fragmentos de música popular y clásica, fragmentos de himnos provinciales ecuatorianos y frases casi inaudibles de discursos políticos. Una intertextualidad disonante salpicada por taconeos y palmadas de los personajes. Las coreografías se apoyan con canciones interpretadas por los actores que fueron instruidos por Dorr con su propia voz.

#### **4.4.3.4. Cucarachas**

La obra, escrita por Cristian Cortez (2012), en veinte escenas dialogadas, con rupturas temporales por monólogos narrativos de personajes trágicos y cómicos, usa este insecto como metáfora de la realidad de algunos migrantes latinos en Nueva York; por ello, la historia se desarrolla en un sótano de esta ciudad que se encuentra infestado de cucarachas. En este espacio se aglomeran tres migrantes ecuatorianos: Walter, un transformista retirado y enfermo de VIH, cuyo espectáculo de imitación a la actriz María Félix ya no tiene éxito; John, su hermano menor, quien sostiene el deseo de vivir el sueño americano; y Billy, amigo de ambos, que aspira solventar la miseria económica de su familia trabajando en lo que sea.

Los protagonistas pugnan con las discriminantes leyes norteamericanas en contra de los migrantes<sup>31</sup>, la violencia urbana y la pobreza, mientras que su única esperanza es exhibir un espectáculo con tradicionales canciones ecuatorianas que no llega a cristalizarse. Walter decide morir en New York; su hermano lo denuncia ante las autoridades para asegurar la ciudadanía norteamericana y Billy quiere retornar al Ecuador, al conocer que su pequeña hija no lo recuerda y su esposa le es infiel. El enigmático final desprende la persistencia indestructible de los migrantes latinoamericanos.

Conforme a lo detallado por el autor, la escenografía está sobredimensionada a la escala humana y debe percibirse barroca y atiborrada como complemento metalingüístico. Conjuntamente desde un televisor se notifican las ordenanzas migratorias como conexión del mundo globalizante, amenazador y ajeno a sus raíces y para situar el clima como protagonista omnipresente. Según Márquez, existe una analogía deliberada con *La Metamorfosis* de Frank Kafka en estos “tres personajes rastreros (...) refractarios y caleidoscópicos. Que mutan por la migración, hasta ser extraños e irreconocibles entre sí” (2012, p. 8).

Cucarachas manifiesta elementos del teatro del absurdo latinoamericano como “lo lógico de lo absurdo en el contexto de la realidad (...) la violencia familiar o social (...) la crítica del abuso del poder (...) con la desintegración entre la palabra y el contexto” (Rodríguez A., 2014, p.6).

En la puesta en escena, TEG centra la atención en la corporalidad de los intérpretes concibiéndola en dos gestualidades: una sígnica, expresada en movimientos de manos y brazos acompañados con una marcha entrecortada, y otra cotidiana, para desarrollar las situaciones. Su energía, quinesia y sonoridad vocal construyen personajes desde la perspectiva dramática; sin embargo, en los monólogos reflexivos y épicos se convierten en actores-parlantes, sin emociones como efecto de distanciamiento.

La escenografía se compone de tres lonas gigantes con imágenes icónicas ecuatorianas, emblemas deportivos, santos, paisajes y monumentos de Guayaquil, Quito y Cuenca que sirven como fondo y poseen aberturas para entradas, salidas y proyecciones de vídeos y diapositivas de la película *La cucaracha*, protagonizada por María Félix, con tules transparentes delante de los lienzos que originan veladuras en el conjunto. Se incluyen tres colgadores, distribuidos en el

---

<sup>31</sup> Las leyes Arizona SB1070 y Mississippi SB2179 del 2010, criminalizan a todo inmigrante que no posea documentos o sea sospechoso por su apariencia; además reprime a todo aquel que refugie, contrate o transporte extranjeros ilegales.



centro y laterales del retablo. Los accesorios y un trío de cubos de 50 centímetros de madera, vista con otros cuatro paralelepípedos similares, se juntan y separan para transformarse en escaleras, asientos, tarimas y camas. La puerta del refrigerador gigante es un panel abatible que vincula el interior y el exterior de la escena.

Los vestuarios son holgadas camisetas y pantalones artesanales en colores arena, café y beige, sobre los que se agregan chaquetas, bufandas, guantes y gorras. Los chalecos y sombreros del espectáculo musical tienen un diseño especial, con lentejuelas amarillas, azules y rojas. Revistas, libros, fotografías, bolsas plásticas y latas de *spray* entremezclados, dan una apariencia de desorden. La iluminación, con cenitales y ambientes rojos, azules y ámbar, sectorizan el escenario para acentuar las elipsis de las escenas. Para Reigosa el hecho de que la escenografía sea variable permite que “los actores y el discurso modifiquen su disposición y su significado (...) logrando un simbolismo dinámico construido en la acción interpretativa” (2015,p.1).

La sonorización se compone por fracciones de canciones populares ecuatorianas, instrumentadas con guitarra, flauta y piano que se alternan con el ruido de trenes, viento y explosiones para sensibilizar al público. Un bolero interpretado por María Félix, sirve como fono mímica para el delirio de Walter. Analistas perciben positivamente la propuesta de TEG destacando que las actuaciones “enriquecen las atmósferas con una organicidad escénica admirables (...) y al mismo tiempo nos los comentan en un enjuiciamiento narrativo. Estos asaltos de subjetividad y objetividad (...) refuerzan la coherencia y el carácter movilizador de la puesta en escena” (Door, 2015,p.1).

#### **4.4.4. Realismo**

El realismo, como corriente poética y estética, propone trasladar desde lo artístico los contextos síquicos, individuales y colectivos, de los seres humanos. En el Teatro no se confina a duplicar la realidad, más bien, desde su juego simbólico propicia que el público discorra sobre sus componentes sociales desde la escena. Una táctica basada en la fantasía y la identificación; “una actitud gnoseológica más específica (...) [que] no reproducirá artísticamente la realidad sin antes haber considerado toda su problematicidad” (Roberts G., 1968, p. 190).

Tennessee Williams es uno de los dramaturgos estadounidense que pulsa el realismo, en la mitad del siglo XX, dibujando una sociedad áspera de forma sensible y poética. Desde Argentina, destaca Roberto Tito Cossa, con temáticas actuales, y cercanas a una cosmovisión latinoamericana desde la perspectiva del realismo.

#### **4.4.4.1. *El más extraño idilio***

Esta obra escrita por Williams (1941), en cuatro escenas, está catalogada como realismo psicológico. La historia transcurre desde otoño hasta la primavera, en una pequeña habitación de una casa rentera al oeste de los Estados Unidos; con paredes colmadas de firmas y mensajes de los huéspedes anteriores. El cuarto es alquilado por un migrante italiano que busca trabajo, mientras que la vetusta casa está administrada por una exuberante mujer cuarentona de aspecto gitano llamada Bella, que está casada con un hombre mayor, lisiado luego de un accidente en una fábrica. Ella se relaciona sexualmente con ciertos arrendatarios para aliviar la vida rutinaria con su esposo y el nuevo huésped es un candidato.

La obra formula una bifurcación entre biosfera, progreso y mercantilismo que induce al aniquilamiento del protagonista por la producción y consumo que se refleja en el comportamiento insensible de los personajes antagónicos; solamente la esperanza se encontrará en un retorno a las relaciones primarias con la naturaleza. Como discurso político subyacente, el autor manifiesta que “el arte (...) es una anarquía beneficiosa (...) si construye algo que faltaba (...) la crítica de lo que existe” (Williams, 1970, p. 8).

TEG recurre al sistema de las acciones físicas de Stanislavski, con predominio del factor psicológico, para construir “personajes alienados por una sociedad hipócrita” [en] (...) un mundo idealizado y las limitaciones marcadas por la realidad” (Gómez, 2007, p. 891) y generar veracidad, incluyendo un gato real durante las representaciones.

La escenografía compuesta por paneles de madera contrachapada con dos ventanas, un camastro metálico y un bombillo, subrayan el aspecto mísero de la habitación. La utilería y vestuario escogidos al estilo de los años cuarenta sugieren una fotografía antigua en grises, sepias y blancos. La iluminación juega con intensidades difusas de matices violetas y la musicalización tomó segmentos de jazz tradicional instrumentados con saxofón.



#### **4.4.4.2. Geppetto**

La obra es una adaptación del original *Yepeto* (1987) del argentino Roberto Cossa, quien advierte ser “un defensor de la palabra en el teatro” y que el teatro actual “Está más vinculado a la imagen y no a contar la historia (...) además, es totalmente apolítico” (Marirrodiga, 2008,p.1). De esta declaración se sustrae la visión política que el dramaturgo imprime en sus textos a partir de las relaciones que desarrollan sus personajes.

La pugna por el amor de una estudiante entre su juvenil novio y un profesor de literatura, crea el conflicto que muestra las oposiciones y paralelismos entre la experiencia y la pasión. La escritura paralela del maestro de una romántica novela relaciona los dos acontecimientos. Con citas de Dostoievski, Thomas Mann, Chéjov, Bach y Tchaikovski, la acción logra enlazar el universo idealista y caótico del maestro, opuesto a la versátil visión de la vida por parte del muchacho gimnasta (Cossa, 1987).

El título de la obra relaciona el reclamo del joven al maestro por romper el pacto de solamente cortejar a Cecilia, hasta que ella decida con quien se quedará. El texto, una poesía escrita por ella, es malentendido por el novio como la declaración de una supuesta relación sexual del profesor con la alumna; en el poema de Cecilia nombra a *Gepetto*, el constructor de Pinocho, pero en sus palabras lo que está implícito es que siente admiración y gratitud por su maestro como artífice de su conocimiento. En el desenlace el joven novio busca ayuda del profesor para pulir una poesía dedicada a Cecilia y confirma que el pedagogo se enamoró de ella. El maduro maestro, derrotado, se sumerge en su mundo ficcional que contradice sus deseos y a su vez finaliza la novela que escribía.

T.E.G relaciona elementos alegóricos al conflicto implicado en las dicotomías metáfora-verdad y fantasía-cotidianidad. Sus intérpretes mantienen un rejuego realista para la construcción de los personajes, acudiendo a un desarrollo físico, psicológico, social y escénico que apuntan a lograr una sinceridad con los espectadores. En los momentos de transición, los actores ralentizan sus acciones como ruptura de la cotidianidad y elipsis temporal de los sucesos.

La escenografía ambienta el estudio del maestro: una mesa circular, una antigua máquina de escribir, libros desordenados y un mini bar se cotejan dentro de un círculo de papeles escritos, ubicados alrededor del escenario que se dispone en una caja negra. Lo habitual se sumerge en lo simbólico. Al fondo, en cuerdas paralelas, cuelgan cartones con caratulas de libros, que los



actores poco a poco irán develando, para al final descubrir el dibujo de una silueta femenina perfilada con agujeros a contraluz, símbolo del deseo anhelante.

Las entradas y salidas del espacio escénico se realizan ingresando o abandonando el disco de papeles, con dirección al movimiento de las manecillas de un reloj, indicación del transcurrir del tiempo. La velocidad del caminar y gestualidad de los personajes se ralentizan para subrayar el cambio de temporalidad. La música enfatiza cada encuentro; segmentos de los boleros: *Vete de mí* y *Ay amor*, interpretados por el cubano Ignacio Villa, Bola de Nieve; sugieren el amor no correspondido. Así mismo, el lirismo de un retazo del *Concierto para una sola voz*, cantado por Tania Libertad, ofrece una atmósfera idílica en las transiciones.

La iluminación juega un papel importante puesto que se emplean tonos azules para los pasos de la fábula, luz llena para los momentos cotidianos y contraluces como efecto final que apunta a la idealización del amor. De igual manera, el vestuario se compone de prendas formales para el profesor: pijama clásica, anteojos, zapatillas en tonos fríos; mientras que Antonio, el joven, tiene ropa deportiva con diseño actual en colores cálidos.

#### **4.4.5. Metateatro**

El vocablo *metateatro* es acuñado por Abel, en 1963, para precisar un ejemplar de teatralidad que se erige por el uso de convenciones formales que vacía los dispositivos internos de la construcción teatral e incurre en la apreciación del espectador o lector, tornándolo en un coautor del evento escénico a partir de precisos “juegos de lenguaje” (Abel L., 2003,p 250).

TEG ausculta la metateatralidad, con *Breverías de mujeres* y *Pervertimento*, textos del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra, uno de los más representativos autores contemporáneos que indagan sobre la frontera entre narrativa y dramaturgia.

##### **4.4.5.1. Breverías de mujeres**

Es un mosaico compuesto por tres textos breves (*Mal dormir*, *Retrato de mujer con Sombras* y *Casi todas locas*) que tiene como hilo conductor la presencia de personajes femeninos desde varias perspectivas. Sanchis construye un texto con pausas y puntos

suspensivos que dotan a los diálogos de misteriosos quiebres; a su vez, algunos casi monólogos crean una atmósfera entre la realidad y el ensueño.

TEG respeta fundamentalmente los diferentes vacíos propuestos en el propio discurso. Los actores discurren entre textos metafóricos y coloquiales que insinúan ambiguas relaciones entre los personajes y sus conflictos, lo que genera múltiples lecturas como ejercicio constante de imaginación sensible en el público.

En *Mal dormir* dos hermanas, Ágata y Berta, marcan territorios en los urinarios de un centro comercial, para definir quién debe tomar el rol de la mujer de su padrastro abandonado por Ágata, la mayor de ellas, cuando marchó a la ciudad. Berta sale desde el campo para negociar el regreso de su hermana ante el desprecio de su viejo padrastro, quien demanda el regreso de Ágata.

Ágata convive actualmente con Lolo, un rufián maltratador que le causa malestar para conciliar el sueño. Luego de discutir, Berta logra convencer a Ágata y asume el pacto de convertirse en la nueva pareja de Lolo. La transferencia de posesiones subraya la sumisión ante el patriarcado con alusiones incestuosas.

*Retrato de mujer con sombras* es el segundo monólogo; en esta obra una solitaria mujer cuestiona a su padre encerrado en el vestidor de un extraño hotel. Se empeña en revelar el trasfondo de un recóndito juego nocturno, que ambos y su ex esposo Antonio, disfrutaban años atrás en un destartado caserón. Ellos jugueteaban a esconderse con sendos faroles que progresivamente iban apagando para luego, en total oscuridad, manosearse y descubrir quién era quién. Una abrupta interrupción del juego marca la separación de los tres. Los recuerdos desmenuzados se reorganizan como acertijos sin respuestas para esclarecer la ruptura. Ante el silencio de su progenitor intenta abandonarlo, pero la mujer decide permanecer en la habitación sumergida en sus interrogantes. La frase “donde hay tres sobran dos y falta uno” se repite como jeroglífico de la pieza.

El texto construido desde la *narraturgia* -término creado por el autor al referirse a las proximidades entre narración y dramaturgia en la escenificación- precisa que cada espectador sea un co-dramaturgo y fabrique una trama propia con los nexos emocionales y conceptuales del discurso fragmentado; fortaleciendo una función que pretende desautomatizar la teatralidad contemporánea (Sinisterra, 2014). TEG dio un giro a las posibles lecturas taxativas del monólogo, al ser interpretado por un actor, sugiriendo otro tipo de feminidad desde lo transgénero.





*Casi todas locas* constituye el tercer monólogo: un hombre intenta reanimar a Basilio, su amigo y compañero de aventuras juveniles, quien despedido por la infidelidad de Clotilde, su última novia, quiso suicidarse con electrodomésticos de su departamento. El hombre cataloga minuciosamente las cualidades eróticas y sexuales de las examantes de su amigo; hasta que al final, se entrevé que ha sido él mismo quien se ha acostado con Clotilde, al describir sus reacciones durante el orgasmo.

Con este mosaico TEG cuestiona la reducción a clichés sobre lo femenino como consecuencia del machismo. En su interpretación, actores y actrices operan códigos naturalistas en la construcción de sus personajes, especialmente sus aspectos psicológicos. Justifican pausas y silencios en diálogos o soliloquios, al potenciar cargas emocionales contenidas e interrupciones de líneas de pensamiento.

El carácter polisémico de la obra se proyecta con la construcción virtual de los diferentes espacios. TEG acoge un estilo minimalista al simplificar la escenografía con practicables: dados, módulos y paneles blancos, elaborados con telas, maderas, alambres y cuerdas, se desplazan ante el público para transformar los ambientes de cada pieza; tabiques, vacíos cuadrículados con cuerdas, sugieren azulejos y paredes; e inodoros contruidos con alambres, paralelepípedos y lienzos se modifican en asientos, mesas, camas y muros con cortinajes.

El vestuario cotidiano responde a formas y colores propios de las características psicológicas y sociales de los personajes. La iluminación, cenital o ambiental, azulosa y sepia, crea atmósferas que resaltan las porciones poéticas y los rompimientos temporales de la acción. El maquillaje es natural en su mayoría y en el caso del actor de *Retrato de mujer con sombras*, requiere de una caracterización minuciosa para provocar la transfiguración en mujer.

La parte sonora complementa la escena por medio del icónico pasillo ecuatoriano *Sombras* y del bolero boricua *Nuestro juramento*, que instrumentados en violín marcan las transiciones del montaje; en *Casi todas locas*, la voz de la cubana La Lupe cierra la obra con un segmento de su versión de Puro Teatro.

#### **4.4.5.2. Pervertimento**

El montaje se compone de las obras *Extrucciones*, *Ahí está*, *Al lado*, *Monológico*, *Cerrar los ojos*, *El otro*, *Espejismos*, *Instrucciones* y *Presencia*, de Sanchis Sinisterra. La triada de emisor,



receptor y mensaje se ve interrumpida para que el público cuestione su rol ante un objeto teatral que bordea la abstracción. De acuerdo a Sanchis Sinisterra (2015), *Pervertimento* exagera el subtexto y la realidad debido a la “la progresiva desertización del lenguaje hacia una reducción de los parámetros de teatralidad (...) que muestre la disolución del sentido (...), la disolución de la figuratividad” (p.4).

*Extrucciones*, leída en *off* con tono mordaz, advierte y ubica al público ante un espectáculo no convencional. En *Ahí está*, los actores discuten sobre la existencia de algo en el espacio teatral, inmaterial pero a la vez real; aspiran dotar de sentido a aquello invisible que los sorprende y modifica. *Al lado* es un monólogo en el que un actor describe una representación que se desarrolla junto al escenario; los espectadores no pueden verlo. Su relato permite imaginar a los personajes, objetos y situaciones de la obra. El ejercicio *narratúrgico* cuestiona espectacularidad y teatralidad. *Monológico* conecta la escena anterior cuando un disparo desploma al actor; cuyo cuerpo es utilizado por una actriz forzada a interpretar un monólogo. Mientras describe las características técnicas del soliloquio, charla con el muerto para mantener sus parlamentos. Al finalizar ha monologado sobre la lógica del monólogo.

El cuadro se deshace, cuando otro actor incentiva a los espectadores a cerrar los ojos mientras él cierra su boca durante un minuto; esta lúdica hace que la representación se transforme en un agujero negro y se engulla a sí misma. En *El otro*, dos actores dilucidan si en la escena sus acciones y palabras son propias o están prescritas; así optan por enmudecer al comprobar que es el autor quien construye la matriz de la representación; pero, paradójicamente, su silencio también está previsto. En *Espejismos*, los actores obligan al público a desplazar mentalmente su oficio de receptor a perceptor; invierten la perspectiva de intérpretes y espectadores. Las palabras producen un contra espejo de roles infinitos.

*Instrucciones* alude al carácter literal del texto dramatúrgico y su traslado metafórico por la puesta en escena e interpretación, elementos que conviven en el Teatro. La pieza sitúa a dos actores que tratan de cumplir los dictámenes que un director promulga durante el montaje de una obra silente. Ellos lían las dos dimensiones y es el propio director quien concreta su imaginario. El espectáculo termina con el monólogo *Presencia* que TEG vuelve coral al ser parafraseado por el elenco. Los intérpretes reflexionan sobre la fugacidad del teatro desde la agonía de la representación; la ausencia de todos los componentes, incluyendo sus cuerpos, quedará habitada en la memoria.

La puesta en escena se compone como rompecabezas, tomando como hilo conductor las intrínsecas relaciones de una compañía teatral, lo que remarca el criterio de teatro en el teatro. Por esta razón, para la interpretación, los actores-personajes juegan de manera cotidiana con el propósito de imprimir veracidad a los textos, desbordándose desde la representación hacia lo performativo donde se cuestiona la existencia de lo escénico.

La escenografía es minimalista y está compuesta únicamente por siete cubos blancos que se distribuyen en el espacio de manera sucesiva como soporte físico a los actores; el vestuario es un conjunto de holgadas blusas y pantalones de lienzo blanco que, sin ser evidentes, uniforman a todos los intérpretes que transitan descalzos por la escena. Para la sonorización se utiliza un único efecto de disparo realizado desde cajas; la iluminación es uniforme y su intensidad varía en algunos momentos. En la obra no existe maquillaje y únicamente en *Ahí está* los actores recurren a sendas linternas que iluminan parcialmente el espacio vacío.

#### **4.4.6. Teatro para niños**

Con esta categoría, nos referimos al teatro que se orienta a las audiencias conformadas por niños en edad escolar, comprendida entre 6 a 12 años, dramatúrgicamente creadas con un lenguaje acorde a estas tipologías, con personajes caricaturescos y con una puesta en escena lúdica, colorida y musical; muchas veces con objetivos pedagógicos y reflexivos, que además pueden ser apreciadas por público de carácter familiar.

Si abordamos todo constructo teatral desde una perspectiva filosófica, se reconocen tres componentes sustanciales: convivio, *poiesis* y expectación, comprendidos como la reunión de los cuerpos de artistas, técnicos y espectadores en un tiempo y espacio vivos, capaz de montar acontecimientos a partir de procesos creativos conscientes de experiencia y subjetividad que permiten afectarse por el objeto teatral (Dubatti, 2010).

El teatro para niños participa de esas esferas; por ello, es necesario ubicar las características de su destinatario, identificar sus intereses, percepciones y conocimientos al producir sus experiencias con el acontecimiento teatral, especialmente al momento de fabricar *poiesis* teatrales para infantes como instrumento formador o no de subjetividades estereotípicas (Casella, 2017).

TEG aborda desde esta mirada obras de autores que propician esta teatralidad como:

#### **4.4.6.1. Gali Galápagó**

La obra *Galápagó* del cubano Salvador Lemis, adaptada por la peruana Isabella Falco, plantea el tema de preservación del medio ambiente. La fábula relata cómo un pequeño galápagó, llamado Gali, decide concretar tres deseos solicitados por su madre que está a punto de fallecer por la contaminación; el protagonista emprende un viaje e interactúa con personajes conflictivos para su empresa, pero que forjan el conocimiento del mundo que le rodea. Una gota de rocío, una flor que nunca muera y un pedacito de cielo azul son los requerimientos utópicos que salvarán a su madre, como un símil de la madre Tierra.

En la versión de Falco se transfieren algunos personajes a la fauna característica de las Islas Galápagos. Personajes como El Papagayo Mercader, El Piquero de Patas Azules, El Lobo Marino, simbolizan el mercantilismo, la belleza y la ciencia que sin objetivos honorables impiden el crecimiento de los individuos. El Burro Aguador y un cartel con la leyenda de -no pisar el césped-, aluden a la diversión y las leyes que sin un propósito altruista hacia el ser humano son estorbos para su crecimiento; mientras que el Cangrejo Barrendero es la sabiduría serena que esclarece cómo hacer realidad lo improbable.

Los niños construyen por medio de dibujos los deseos como analogía de la esperanza futura que salvará nuestro planeta. Durante la representación, hay momentos en que la audiencia observa el desarrollo de la trama y en otros participa activamente; esto induce a los niños espectadores a resolver físicamente el conflicto con la promesa, a viva voz, de una participación consciente del cuidado ambiental. TEG incluye una canción final interpretada por todos los personajes en un coro de amor hacia la naturaleza.

En el proceso de interpretación, los actores cambian los registros tonales de sus voces para caracterizar a los personajes; con movimientos ondulantes, *staccatos* y rectilíneos generan coreografías introductorias de cada cuadro y una corporalidad antropomórfica. TEG plantea una escenografía compuesta por paneles desmontables contruidos con madera y tela pintadas con gráficos geométricos en celestes, rosas, verdes, grises y blancos que sugieren una isla, océano y el cielo sobre la caja negra del escenario; estos sirven de entrada y salida para los personajes.

Para ilustrar el océano, una larga tela rectangular azul que los actores ondulan tras bastidores se extiende en el foro hasta los laterales. Los vestuarios con matices opuestos en el



círculo cromático generan fuertes contrastes que apoyan la visualidad de los personajes. Gali y su Mamá Galápagó visten trajes enterizos, verdes y amarillos, rellenos con espuma, para ensanchar el volumen corporal; manos y pies se cubren con guantes y zapatillas del mismo color. El Papagayo Mercader luce un holgado enterizo verde con manojos de plumas en el área de los brazos que permite al actor ilustrar las alas del personaje. El interior de la parte frontal del vestuario funciona como una alforja, desde donde surgen collares, plumeros y piedras preciosas.

El Piquero de Patas Azules Florista utiliza una malla blanca con una máscara de papel maché con pico exagerado y penacho de plumas azules, como rostro del ave. Grandes y coloridos ramos de flores lanzados al escenario determinan la trayectoria del protagonista en el tablado. Al Cangrejo Barrendero se lo representa con un enterizo rojo cubierto de una prótesis de espuma como carapacho con varias extremidades y una capucha con antenas; guantes de goma simulan las tenazas. El Lobo Marino Científico viste un cilindro azul marino de tela sedosa y brillante; aros de espuma estructuran el traje que visibiliza manos, brazos y pies cubiertos con guantes y zapatillas negras; una prótesis nasal con bigotes simula su hocico.

Para El Cartel, el actor usa un rectángulo de espuma plástica que expone sus piernas y brazos, sobre el que se adhieren escritos; mientras que el Burro Aguador lleva una camiseta rosada de mangas largas con parches blancos en los codos; una prótesis de espuma sobre un amplio pantalón de color fucsia agranda los glúteos del personaje. Además, una soga sugiere su cola y de su chaleco se suspenden maracas de paja con cascabeles como pequeños baldes; manos y pies calzan zapatos deportivos celestes, como pezuñas.

La iluminación es sectorizada y ambiental, con uso de cenitales y con variaciones de intensidad para sugerir el paso desde el atardecer hasta el amanecer, predominando luces cálidas y frías. Para marcar las transiciones entre los cuadros, sobre el ciclorama blanco se proyectan vídeos animados de gráficas infantiles y la musicalización mezcla sonidos regionales con la ejecución de instrumentos vernáculos y divertidas melodías producidas por sintetizadores electrónicos, y durante la coreografía final, desde las parrillas superiores, del escenario cae mistura metálica sobre actores y público infantil.



#### **4.4.6.2. Mandamás**

*Mandamás* constituye una adaptación del titiritero cubano José Luis Quintero, de la obra teatral de la también cubana Dora Alonso. Quintero (2019) realiza la versión construyendo un monólogo, para esto, parte de la cadena de sucesos de la fábula concibiendo la dramaturgia desde la puesta en escena (comunicación personal). El argumento de la fábula reflexiona sobre el abuso de poder, a partir de las acciones cargadas de nepotismo del gallo Mandamás que, para satisfacer sus pretensiones de grandeza, somete a las gallinas Blanquita y Jabá, a las que obliga conseguir objetos costosos e inaccesibles, como un bastón de ébano y un anillo de plata. Las gallinas muestran diferencias de *status*, lo que propicia puntos de vista distintos de acción ante las arbitrariedades del gallo. El conflicto es resuelto cuando ambas se unen a pesar de sus discrepancias e incluyen la participación activa de los asistentes para expulsar al tirano. El corral se convierte en un dibujo de la sociedad y sus desigualdades, otorgándole a la obra una tácita visión política.

La acción teatral o acción representada dura aproximadamente cuarenta y cinco minutos, es conducida por un actor que, a modo de juglar, narra y monta a vista de los espectadores el retablo y los personajes con objetos mutables contruidos para una doble función de utilería y caracterización. En cuanto a la interpretación, el actor modifica tonos y cadencias con su voz para caracterizar cuatro registros: tres para los personajes y el propio del narrador. Por las características itinerantes del montaje, la proyección de la voz debe ajustarse para espacios cerrados o abiertos.

Sus traslados obedecen a una partitura exacta que define la posición de cada uno de los personajes – objetos<sup>32</sup>, y sus evoluciones en el escenario. El retablo ilustra una escena rural, con un fondo y piso elaborados con pedazos rectangulares de tela llana, a manera de una colcha de retazos, donde se destacan los colores verde, ocre, tierra y amarillos.

El gallo es un títere de guante encubierto en una alfombra azul y celeste, utiliza planos altos para lograr esbeltez; las gallinas son grandes sombrillas que sugieren gordura y redondez; los dos paraguas son manipulados desde su eje central, lo que permite variaciones de su imagen al abrir o cerrar las varillas.

---

<sup>32</sup> Los muñecos, títeres, objetos inanimados adquieren una verosimilitud que los transforma en personajes y causan una identificación con el público. Esto se produce por el sentido de verdad que imprime el actor manipulador que por momentos debe neutralizar su presencia para no opacar el desempeño de los personajes.



La gallina Jabá tiene diferentes gamas de color café y Blanquita es totalmente nívea. El viento también es simbolizado por el abrir y cerrar de un parasol azulado más pequeño. Todos estos objetos surgen de un morral cilíndrico colgado del hombro del actor. El conjunto se diseñó con pequeños fragmentos de tela cosidos manualmente y superpuestos, lo que visualmente genera texturas y movimiento.

Para el vestuario de El Caminante se elige una camiseta amarilla, un pantalón de tela brillante celeste y unos zapatos deportivos rojos con una gorra azul: colores del escudo y la bandera ecuatorianos; que a su vez permite una imagen simbiótica del títere-gallo, cuando el conductor se cubre con este y sus piernas se transforman en sus patas.

La música creada para el montaje es un original del compositor ecuatoriano Juan Carlos Urrutia; tiene melodías y ritmos atractivos al imaginario del niño espectador. Se incluyen canciones pregrabadas con la voz del intérprete para identificar algunos personajes.

La iluminación interviene como factor de apoyo; cuando la pieza se desarrolla en escenarios convencionales se sectorizan áreas específicas para acentuar cadenas de acciones del intérprete, mientras que un ambiente azul determina la transición del día a la noche. Estos recursos se minimizan o eliminan si el espacio es alternativo o al aire libre.

#### **4.5. La visión crítica**

Para efectos de este estudio se entiende por crítica a toda operación que proporcione un conocimiento desde el análisis de los sentidos potenciales de las producciones sociales, generando algo más que un juicio exclusivamente valorativo. La crítica como actividad cultural reconoce las materias formales y contenidos de los productos artísticos: su naturaleza, configuración, práctica y movimiento. Aborda las “formas de representación, maneras de narrar, significaciones sociales, e historias individuales y colectivas (...) constituyendo un diálogo entre la sociedad, la realidad y el individuo [y] construye una mirada estética” (Gómez L. , 2016, p. 34). Considerando lo anterior, se indaga sobre diferentes interpretaciones del TEG, con relación a los siguientes factores:

- a. Las cualidades particulares que determinan su praxis identitaria; entendiéndose como identidad a las representaciones sociales que funcionan como una elaboración de comportamientos y la comunicación entre individuos (Mora, 2002), es decir, la

organización de su realidad grupal como colectivo teatral para el intercambio social desde su práctica escénica.

- b. La configuración política de sus puestas en escena que ratifican la visión del teatrista Denis Guénoum cuando afirma que la teatralidad acontece en el circuito político de un espacio público que esparce su actividad en la representación (García S. , 2010); puesto que los montajes teatrales expuestos a lo largo de la trayectoria del TEG adquieren un matiz político desde la trazas conceptuales de sus recursos, implementados en la concreción estética de sus espectáculos.
- c. Las poéticas particulares en sus producciones, que adquieren potencias metafóricas emparentadas con sus tendencias ideológicas implícitas, en relación con las acciones de crear, organizar, montar, elaborar la teatralidad y no solamente a la escritura de poesía como elemento literario. Este factor está ligado al término *poiético* como suceso fundamental del arte, bajo la premisa “Si todo arte es, en esencia, poema” (Heidegger, 2016, p. 20) y a la metáfora artística como catalizador político de la vida (Dubatti, 2005), con la intención de descifrar la percepción social de sus aportes teatrales.
- d. Los aportes al movimiento teatral en la ciudad de Guayaquil; entendiéndose como movimiento al conjunto de expresiones artísticas escénicas que se manifiestan por los individuos o grupos de manera consciente y crítica sujetas a una descripción.

A partir de la identificación de las particularidades de la producción del TEG, se podrá categorizar cuáles son sus contribuciones. Para ello se acude a diversos gestores culturales provenientes de las áreas profesionales, de las artes escénicas y de la comunicación social, ya que han propiciado miradas críticas a lo largo de su trayectoria. Dentro de este estudio se incluyen a las comunicadoras ecuatorianas: Lola Márquez, Clara Medina y el periodista cultural colombiano Alexander García; así como a los gestores y teatristas ecuatorianos: Jorge Parra; Hugo Avilés y Taty Interlille; y a los teatristas cubanos Norge Espinoza, Marilyn Garbey, José Luis Quintero y Nicolás Dorr.

#### ***4.5.1. Categorías de identidad***

Desde su nacimiento, TEG selecciona obras de diferentes categorías representativas, acompañadas de una investigación técnica, convenientemente estudiada y practicada que





respalda un perfil estético y ético que lo caracteriza. Su irrupción a finales de los años 80 del siglo XX, en la cartelera teatral guayaquileña, es realizada con disyuntivas diferentes; pero siempre empeñados en ampliar los referentes escénicos de ese momento, al contraponer montajes distintos a la extensa cantidad de producciones saturadas de un humor fácil con tramas superficiales, expuestas por compañías escénicas con fines exclusivamente lucrativos.

Coinciden en que sus propuestas alcanzan a diferentes franjas etarias; y por el interés que generan, buscan equilibrar la selección de obras de autoría internacional con la dramaturgia nacional. Además, destacan que por su afán experimental recorren una diversidad de géneros y estilos, dotándolos de una impronta de versatilidad.

Los teatristas consultados coinciden en que en su persistencia para pervivir como grupo por tres décadas, promueven modificaciones dentro de su conformación; tanto las fusiones con grupos pares en sus conceptos y prácticas, como también la renovación periódica de elencos, sin descuidar la marca de ser un colectivo. En sintonía a estas modificaciones un rasgo determinante es el diálogo con el movimiento teatral cubano, que genera una dialéctica artística para su teatralidad; una dualidad que es un puente intercultural enriquecedor para ambos países establecido a partir de su primera década; que a opinión de los expertos, es lo que logra conquistar un público que lo respalda constantemente.

#### ***4.5.2. Perspectiva política***

Se destaca que el quehacer escénico del TEG es eminentemente político sin abanderarse a ningún partido político, porque su dramaturgia y puesta en escena cotejan aristas deterioradas de la sociedad y sus vinculaciones con el poder dominante. La presencia de personajes que sufren desventajas y son despojados por su clase, reafirma esta perspectiva.

Encuentra que estos aspectos también están presentes en su teatro para niños y que refieren las conexiones políticas de la colectividad latinoamericana. La teatralidad del TEG con sutileza cuestiona y propicia reflexiones, que se convierten en una actitud presente en toda la trayectoria que reafirma la perspectiva política del TEG.

TEG posee un inminente componente social al enfrentar desde la escena, problemas que agobian al mundo actual. Sin brindar soluciones cumple la función analítica propia del arte; obteniendo la construcción de la historia del colectivo desde lo privado hacia la parte pública; lo



que ubica al TEG en una vanguardia que evalúa la realidad social no solo ecuatoriana sino latinoamericana.

#### ***4.5.3. Poéticas representativas***

Los expertos coinciden que TEG acude al humor, explorado con eficacia desde la comedia y el drama, como dispositivo poético más frecuente para sus obras. Se caracteriza por la crudeza, la ironía, un humor aciago y del despojo; a veces con una clave perversa; otras, costumbrista, que puede llegar a ser lacerante, absurdo y hasta grotesco; pero que es precisamente lo que permite el acceso a diferentes capas sociales que nutren su ser artístico.

Esta visión simbólica de la realidad, con frecuencia en producciones de pequeño formato, se concentra en el trabajo interpretativo del actor. Dichas realizaciones están referidas por una selección de textos de calidad, que permiten mover ideas al público desde ese humor abierto, tendiente a trabajar la identidad en sus acercamientos a la dramaturgia ecuatoriana de José Martínez Queirolo y Cristian Cortez.

#### ***4.5.4. Aportes al movimiento teatral***

Las contribuciones del TEG a la actividad escénica nacional se basa en los vínculos que se han establecido entre autores iberoamericanos y la realidad local guayaquileña; al exponer con sus montajes obras que de otro modo no llegarían a las tablas de la ciudad. El trabajo permanente de grupo y su línea estética definida son manifestaciones que se contraponen a las transitorias asociaciones y producciones teatrales guayaquileñas que suelen espectacularizarse para garantizar su consumo.

Con base en esta diferencia, la crítica generalmente califica los montajes del TEG como arriesgadas propuestas y subraya que, al no estar supeditadas al facilismo, forjan un público que aprecie otro tipo de teatro y que además garantizan su exhibición en escenarios internacionales.

Otro aporte del TEG se revela en los permanentes espacios de formación organizados por sus miembros de base, quienes, al compartir sus experiencias artísticas y docentes con los artistas escénicos que transitan a lo largo de su historia, provocan que los nuevos integrantes se aventuren a hacer cosas que posiblemente no la hubieran hecho en otro grupo. Su quehacer expande la presencia de local a nacional, al promover además un continuo desplazamiento de su teatralidad desde Guayaquil hacia otros escenarios internacionales; a la vez que suscita que las



obras sean apreciadas desde otra perspectiva, fomentando así nuevos diálogos estéticos que le asignan un sello de garantía para la comunidad teatral latinoamericana.

## Conclusiones

El presente estudio evidenció que la historia del teatro guayaquileño no ha sido sistematizada periódicamente, salvo en aislados esfuerzos académicos que procuran incluir aproximaciones referenciales para sostener análisis específicos. Por ello, a partir de los datos obtenidos y la experiencia de gestores culturales y artistas escénicos en los 27 años (1988-2015), se observa cómo la escena guayaquileña ha modificado sustancialmente sus contenidos y paulatinamente ha buscado la manera de abandonar las preferencias panfletarias y el didactismo conformes a la perspectiva adquirida por las teatralidades de los años 70 y 80 en Latinoamérica y Ecuador; así como el compromiso social y ético del teatro para evidenciar los fragmentos frágiles de la sociedad y la búsqueda de una identidad en los primeros lustros del siglo XXI.

El estudio expone cómo los cambios socioeconómicos globales y nacionales también han transformado los procedimientos de producción teatral de la escena local, originando una reducción de los grupos que operan como colectivos, a expensas del surgimiento de compañías o asociaciones ocasionales con fines exclusivamente comerciales. A pesar de que en los últimos años se han propiciado nuevos lenguajes en la práctica teatral guayaquileña, por una necesidad de ofertar diferentes consumos, el humor se consolida como preferencia del público, por lo que las producciones enfatizan la comedia como género predominante.

Con el auge y acogida del teatro breve, se focalizó la atención de nuevas audiencias; ello permitió una apertura de rutas para la creación de nuevos dramaturgos y actores, sobre todo provenientes de las escuelas de formación teatral de la ciudad, aunque en algunos casos se evidenció la falta de rigor en los procesos de investigación de sus productos.

La incipiente organización sindical de teatristas tiene como perspectiva amparar sus derechos, lo cual, sumado a políticas culturales recientemente realizadas desde el Ministerio de Cultura del Ecuador, intentan establecer parámetros para la gestión teatral; aunque hasta el momento la actividad del teatro en Guayaquil se mantiene por la decisión de los propios teatristas, quienes ejecutan el papel de gestores de sus propios proyectos. En este contexto TEG, tiene una presencia nominal dentro del movimiento teatral guayaquileño, como un colectivo



enmarcado en lo que históricamente se conoce como teatro de grupo, puesto que su praxis está fundamentada en la organización y producción estética a partir de los recursos generados por el equipo de artistas y técnicos, quienes asumen responsabilidades tanto administrativas como artísticas.

Esta dinámica transforma al equipo humano en una simbiótica oscilación que toma recursos organizativos del manejo de compañía teatral, de la producción independiente, de la cooperativa y del canje de recursos para sostener su producción en el contexto de la gestión teatral en Guayaquil, enmarcada como sistema en la comercialización de los productos escénicos. Los recursos generalmente provienen de autogestión; apoyados en algunas ocasiones con capital de origen gubernamental y de empresas privadas, fuera económico o de insumos para sus montajes.

Su estructura organizativa mantiene el liderazgo de un director-productor y un director artístico, que asumen la realización de los proyectos y a la vez establecen estrategias para su sustentabilidad; por ello la orientación artística alterna entre los miembros fundadores con más experiencia y así equilibran su ejercicio como intérpretes o conductores. Si bien esta organización está inspirada en la ideología comunitaria de los grupos teatrales latinoamericanos de los años 80 del siglo XX, su conformación es dúctil, en cuanto a la posibilidad de adaptar la incorporación de nuevos integrantes en función del proyecto. De esta forma, mantienen un equipo base conformado por los integrantes con mayor permanencia que se alimenta periódicamente de jóvenes gestores.

Desde su origen, el colectivo está conformado en su mayoría por actores y actrices que deciden experimentar sus posibilidades de interpretación en la plataforma del colectivo. Esta espiral ha permitido que dentro del período de estudio haya albergado un total aproximado de 124 integrantes que han fluctuado en su praxis desde diferentes roles, promoviendo así que algunos de ellos abran sus propios espacios de exploración teatral o de ejercicio actoral en el Ecuador.

Las premisas de profesionalización de sus integrantes a partir de la práctica escénica, que fueron concluyentes en su génesis en 1987, se mantienen con ajustes propios a las variaciones históricas universales, nacionales y de su propia mundología; inicialmente como discursos teatrales para identificarse como grupo y luego para investigar diferentes desafíos artísticos.

La incidencia del TEG en la corriente escénica guayaquileña se proyecta desde dos esferas: la artística y la didáctica; por lo que sus propuestas abarcan la producción teatral y

también espacios de formación para artistas vocacionales y profesionales de la escena; con un alcance a los docentes que opten por el teatro con fines pedagógicos. Esta posibilidad se sostiene en la experiencia formativa de sus directores en instituciones educativas a niveles iniciales, secundarios y universitarios donde regularmente ejercen sus cátedras.

Otro factor didáctico en el transitar de TEG es precisamente la capacidad de ofrecer opciones diversas en la selección de los textos dramáticos para sus puestas en escena; ya se trate de originales o adaptaciones, puesto que por medio de esto buscan expandir una cosmovisión del teatro como ejercicio de crecimiento de intérpretes y espectadores, abarcando temáticas que influyen en la sociedad contemporánea. A lo largo del periodo estudiado, TEG ha planificado, elaborado y ejecutado el montaje de 49 obras, 38 orientadas a destinatarios adultos y 11 dirigidas a jóvenes e infantes.

Adicionalmente, se evidencia que para su proyección y permanencia en el movimiento escénico ecuatoriano ha sido determinante la periódica reposición de sus obras; por ello, TEG mantiene un repertorio que sortea las estrechas posibilidades de difusión en las efímeras temporadas teatrales permitidas por los teatros formales en Guayaquil. Esta dinámica constante a lo largo de sus años de existencia ha permitido el acercamiento a nuevos conjuntos de espectadores de diversas esferas y capas sociales. Para reforzar esta presencia, TEG promueve asociaciones con otros grupos teatrales de perfiles artísticos similares, nacionales y extranjeros, creando productos escénicos mutuos, lo que demuestra su apertura colaborativa.

Es importante considerar que además de la variedad, para TEG el criterio de selección de las obras que conforman su repertorio tiene un papel fundamental, y se evidencia una marcada orientación hacia el teatro de autor; a pesar de que en su devenir haya realizado exploraciones eventuales sobre la creación colectiva, donde la puesta en escena era la generadora de la escritura teatral o la improvisación conducida por el dramaturgo para la creación textual. Sus formulaciones teatrales transitan entre dramaturgos clásicos, modernos, vanguardistas y contemporáneos europeos y latinoamericanos; incluyendo textos de autores ecuatorianos.

La selección de temas y las formas de abordar los contenidos relacionados con propuestas de índole didácticas, nunca están exentas de su carga poética y, además dramáticamente, conllevan un tratamiento profundo, sin descuidar el sentido de entretenimiento como vía para la atención y decidida actividad de reflexión. Este amplio abanico de opciones convierte los ejercicios del TEG en una constante variación de formas y contenidos, lo que le confiere una



versatilidad de estilos en cuanto a sus estéticas teatrales, expuestas en montajes de pequeño formato, como respuesta a sus posibilidades prácticas de producción.

Dichas iniciativas se perciben en la elección de los géneros teatrales de sus producciones como farsas, comedias y dramas; que exigen procesos diferentes para cada una de sus creaciones resultantes. Estilísticamente sus grandes búsquedas se sitúan poéticamente entre el realismo, el absurdo, el grotesco y el metateatro, emprendidos desde una perspectiva innovadora. Esta dinámica de diversidad provoca a su vez un sello de mutabilidad; ofertas disímiles para el público guayaquileño que le permite apreciar lenguajes distintos dentro del teatro como una manera paralela de progresión junto al TEG, que se extiende a varios círculos sociales.

Su correlación con el movimiento teatral cubano a partir de la representación de Ecuador en nueve festivales internacionales de Teatro en La Habana, las relaciones institucionales de cooperación artística y su participación activa con artistas cubanos residentes en Guayaquil, permitió que TEG estableciera nexos creativos con autores y directores de Cuba; lo que origina un nutrido intercambio de poéticas, lenguajes, discursos e iconografías entre ambos países. Ello impregnó desde la dramaturgia, sus relaciones con los espectadores y las teatralidades globales.

Con relación a los contenidos de su repertorio, existe una constante exposición de la situación axiológica del hombre contemporáneo, plasmada en temas como: la explotación del trabajo y del conocimiento desde el poder, el abuso de autoridad, la destrucción ecológica, la incomunicación, la deshumanización, el consumismo, la pertenencia, la doble moral, la dominación ideológica, el existencialismo. Esto le ha permitido cumplir con su objetivo de emplear el discurso teatral con responsabilidad política; puesto que, alejados de una posición partidista, revelaron una inclinación para valorar su contexto social desde lo artístico; una postura autocrítica que ocasiona a su vez interrogantes a la audiencia acerca de paradojas de interés actual.

Esta práctica emancipadora en cuanto a la repartición de lo perceptivo es parte fundamental de la relación política del teatro, asumida por el colectivo en estudio desde su fundación. Por ello, el humor siempre ha sido un elemento constante en sus obras; un humor abierto que intenta mover ideas acerca de la vida y que las convierte en un dispositivo poético de alerta y reflexión sobre estas temáticas. Esta táctica le permite un acercamiento al público guayaquileño que como característica cultural tiene tendencias mayoritarias a buscar entretenimiento en el teatro.



Las puestas en escena del TEG sintetizan los recursos de escenografía, vestuario y utilería, desde el minimalismo, puesto que comprimen hacia lo indispensable sus capitales de expresión, e inducen a subrayar el ejercicio actoral de sus intérpretes, en una combinación provocativa de convivencia de niveles estéticos. La realización plástica de sus proyectos está fuertemente influenciada por elementos característicos de las vanguardias artísticas; en los que se destacan recursos simbolistas a partir de la disposición espacial, materiales, texturas y cromatismos de sus retablos; y en algunos montajes, estos elementos se convierten en un lugar aparentemente vacío que se modifica constantemente por objetos modulares que construyen el espacio ficcional de las obras.

TEG introduce recursos de extrañamiento concebidos por elementos sonoros, lumínicos o de multimedia, que engendran distanciamientos orientados a mantener el proceso racional de los espectadores ante los dispositivos textuales y escénicos; que en su mayoría han sido diseñados por expertos en escenotecnia, música y video. En la construcción visual también se apropian de elementos expresionistas, especialmente en la caracterización del maquillaje, con énfasis en las farsas de su repertorio.

En las obras dirigidas para público infantil, se apreció la correspondencia de un teatro orientado a fines didácticos que, sin empobrecer sus elementos artísticos, se convierten en combinaciones que en muchos casos resultaron absolutamente innovadoras dentro del movimiento escénico guayaquileño. A su vez, el tratamiento estético de estos montajes induce a la participación directa de los niños en la resolución de los conflictos planteados por las obras, lo que le otorga importancia a la dinámica de atención, inferencia y relaciones de un público activo que adquiere compromisos prácticos sobre los temas abordados.

Con relación a las técnicas actorales que TEG implementa en sus montajes, es importante señalar que estas se perfilan directamente con las que afrontan para cada montaje; de esta forma, cuando se trata de obras con perfil realista, su ejercicio se basa en postulados del Sistema de Konstantin Stanislavski, para lograr la veracidad y empatía con el espectador.

En estos casos, se inicia con un trabajo de mesa dinámico que permite a los intérpretes analizar el texto, para descubrir la esencia de la obra y el reconocimiento de las circunstancias, los conflictos, las relaciones entre los personajes y las motivaciones implícitas en los diálogos del texto principal y en las acotaciones del texto secundario generadas por el autor.



Luego se procede a ejercicios de improvisación que recreen circunstancias de los sucesos principales que alineen a los actores y actrices al descubrimiento de sus respuestas para lograr sus objetivos en la tarea escénica; estas estrategias que resultan de su propio ser, demandan de modificaciones hasta que trasciendan a ser orgánicas y sinceras. A la par, el intérprete se nutre de las observaciones a personas, elementos visuales, lecturas, videos para que acceda a la mayor cantidad de información que le sea pertinente para recrear el mundo de la obra; este examen le ayuda a re estructurar su propia energía, ritmo y actitud para construir personajes. Las propuestas generadas son las que junto al equipo creativo darán a luz las resoluciones estéticas de los recursos de puesta en escena, comandados por el o los directores del proyecto. Es al final, cuando ya la palabra y sus subtextos está concienciada por los intérpretes, que se producen los ajustes de las partituras escénicas y las repeticiones para fijar el montaje.

Por otra parte, si la obra demanda elementos de naturaleza simbólica, o propios del teatro del absurdo, la construcción de personajes se orienta a crear corporalmente tipologías que se acercan a esperpentos, desviando la actuación cotidiana a morfologías no cotidianas para la construcción artificial de caracteres, con metodologías cercanas a los razonamientos de Eugenio Barba en sus estudios de Antropología Teatral. Además, si el diseño textual o de la puesta en escena requiere desdoblamientos, los intérpretes transitan como actores-personajes o se transforman en dispositivos parlantes de los textos narrativos expresivos, acuñando elementos de distanciamiento difundidos por Bertolt Brecht, generando de esta manera experimentaciones signícas para sus montajes.

Esta focalización del actor como eje fundamental de sus propuestas, exigió de los elencos una preparación previa durante el proceso creativo del montaje. En este sentido, sus directrices actorales se renovaron estratégicamente y, a partir de talleres internos, los actores se acercaron al desempeño pertinente para sus presentaciones.

Debido a que la exploración corporal ha sido uno de los ejes del TEG tanto en su formación como en sus puestas en escena; estas búsquedas lograron crear experiencias en la subjetividad y la realidad de sus integrantes para generar significados y sentidos en sus teatralidades.

Otra de las metodologías generadora de estas prácticas es la investigación para la conversión de las acciones físicas cotidianas hacia movimientos que se trasformen en signos. De esta forma los intérpretes sin ser bailarines pueden crear gestos, cadenas de acciones que luego se convierten en secuencias que surgen de los contenidos dramáticos de la obra. Este





laboratorio se nutre de la improvisación como herramienta para rescatar los insumos cinéticos propios de cada actante que le permiten crear sus propios movimientos, personajes e imágenes que constituyen el material de creación para el director.

Estas secuencias luego se mudan con los ritmos sonoros de la música o de los textos verbales. Las bases procedimentales de estas investigaciones son las técnicas legadas por Eugenio Barba, los planteamientos del teatro-danza y los recursos teatrales para lograr organicidad en las metáforas del *–cuerpo extracotidiano–* en el universo del montaje.

Paralelamente, se desarrollan entrenamientos en función de lograr tonicidad muscular, flexibilidad, concentración de la atención, conciencia espacial, cognición rítmica y presencia escénica para lograr ese lenguaje del movimiento.

La sinergia de todas estas categorías ha permitido que TEG se sostenga como uno de los colectivos escénicos de más amplia trayectoria nacional.

Con la intención de potenciar el aporte de este estudio se realizan las siguientes recomendaciones:

1. Socializar los resultados de la presente investigación entre la comunidad científica y cultural de Guayaquil y, en general del país, de modo que estimulen la realización de estudios que sistematicen experiencias teatrales similares encaminadas a visibilizar el quehacer escénico nacional.
2. Continuar el incremento de vínculos colaborativos con otros colectivos a fin de propiciar intercambios estéticos enriquecedores y nuevas vías de gestión cultural dentro del sector artístico.
3. Reforzar el desarrollo de las dos esferas fundamentales del quehacer del TEG, la artística y la pedagógica, con énfasis en el trabajo con niños y jóvenes, con la intención de renovar de forma permanente las experiencias que construyen el proceso de experimentación teatral.





## Referencias:

---

Redacción Diario El Telégrafo. (25 de Julio de 1990). Gali Galápagos: Próximo estreno de Teatro Gestus. El Telégrafo, pág. x.

Redacción Diario El Universo. (15 de Diciembre de 1990). Teatro Ensayo "Gestus" en Galápagos. Meridiano de la Cultura, pág. 3.

15festivalteatrohabana.wordpress.com. (28 de junio de 2013). Selección Festival de Teatro de la Habana 2013. Recuperado el 7 de septiembre de 2017, de <https://15festivalteatrohabana.wordpress.com/2013/06/26/seleccion-del-festival-de-teatro-de-la-habana-2013/>

Abel, L. (2003). Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form (p.250). New York:Holmes&Meier.

Aimaretti, M. (Julio de 2014). Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo Teatro de los Andes y César Brie. Recuperado el 30 de septiembre de 2017, de Telón de Fondo- Revista de Teoría y Crítica Teatral- n. 19- pag 40-82: <http://www.telondefondo.org/numero19/articulo/514/senderos-huellas-y-testimonios-de-un-itinerario-historico-el-grupo-teatro-de-los-andes-y-cesar-brie.html>

Alonso, S. (Febrero de 2001). Que pasó con Geppetto. Carta aval. La Habana, Cuba: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Ana Rugel, F. E. (25 de julio de 1969). veredicto IV Festival de Teatro Nacional. Guayaquil, Guayas, Ecuador.

Andricaín, S. (1987). ¡Arriba el telón! Dramaturgia para niños en América Latina. (F. C. Gatos, Ed.) Recuperado el 2018 de junio de 14, de [https://www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos\\_65.pdf](https://www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos_65.pdf)

Artiles, F. (1989). La maravillosa historia del Teatro Universal. La Habana, Cuba: Gente Nueva.

Barquet P, T. G. (1999). El teatro dentro de las dinámicas urbanas de la cultura en Guayaquil. Guayaquil, Ecuador.



Baycroft, B. (x de Spring de 1982). LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW. Recuperado el 30 de septiembre de 2017, de Entrevista con Santiago García: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/492>

BBC Mundo. (10 de abril de 2017). BBC Mundo. Obtenido de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-39554119>

BCE, B. C. (18 de Diciembre de 1987). Diploma. Curso-Taller para monitores teatrales. Guayaquil, Guayas, Ecuador: Banco Central del Ecuador Región 2 Guayaquil.

Boscán, A. (2012). Confirmado: Gestus estrena Falsa Alarma. Expresiones-Diario Expreso, x.

Bosch, H. (13 de Febrero de 1999). Nostalgia y esperanza del Teatro. Vanguardia, pág. 6.

Breilh, A. (2000). Autores y tendencias del Teatro Ecuatoriano en la década de los noventa. Recuperado el 12 de septiembre de 2017, de <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1316/1291>

Buenaventura, E., & Huertas, M. (1985). Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional. Boletín cultural y bibliográfico. 22(4), 42-46.

Cabrera, J. (7 de Junio de 2013). [www.eltelegrafo.com.ec](http://www.eltelegrafo.com.ec). Recuperado el 2 de septiembre de 2017, de Gestus 25 años saltando entre Brecht, Ionesco y "Pipo": <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/gestus-25-anos-saltando-entre-brecht-ionesco-y-pipo>

Campos, E. (X de mayo de 2015). Revista El Apuntador n. 60 - pag 24-25. Recuperado el 10 de septiembre de 2017, de Otros Modos son posibles-El microteatro se consolida en Guayaquil: [https://issuu.com/elapuntador/docs/apuntador\\_60\\_docx](https://issuu.com/elapuntador/docs/apuntador_60_docx)

Canclini, N. G. (2000). *Definiciones en transición*. Clacso.

Cano, O. (29 de Septiembre de 2003). La Ventana-portal informativo Casa de Las Américas. Recuperado el 11 de Agosto de 2017, de El arribo a la meta: <http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2003/09/29/el-arribo-a-la-meta/>

Carrasco, D. (2017). Teatralidades y dramaturgias del teatro contemporáneo cuencano: 2005-2013. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.



- Carreira&Oliveira. (2004). Teatro de Grupo: modelo de organização e geração de poéticas. Recuperado el 22 de febrero de 2018, de O Teatro Trascenden: <http://files.discutindoaeticanoteatro.webnode.com/200000061-3758138524/TEATRO%20DE%20GRUPO.pdf>
- Carvajal, M. (26 de Agosto de 1990). En teatro nos falta por recorrer. Revista Paratodos, Diario El Universo, pág. 6.
- Casella, G. (2017). Infancias y Filosofía del Teatro. Abordaje preliminar para el estudio de teatro infantil. (M. S. Silvia García, Ed.) Recuperado el 9 de junio de 2018, de Arte e Investigación - Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes- Universidad Nacional de La Plata: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
- Cassis, R. (24 de Agosto de 2014). Diploma. Distincion al Mérito Cultural "Leopoldo Benites Vinuesa". Guayaquil, Guayas, Ecuador: Universidad de Guayaquil- Centro Cultural Universitario.
- Castelo, H. R. (2008). [www.hernanrodriguezcastelo.com](http://www.hernanrodriguezcastelo.com). (S. Rodríguez, Ed.) Recuperado el 16 de febrero de 2018, de Bibliografía Hernan Rodríguez Castelo: <https://www.hernanrodriguezcastelo.com/libropublicados.htm>
- Castro, D. (2016). Consumos Culturales En Microteatro Gye: Un estudio del público a partir de los niveles de escolaridad. Guayaquil, Guayas, Ecuador: Universidad Casa Grande.
- CCNG. (21 de octubre de 2012). programa. Pervertimento. Guayaquil, Guayas, Ecuador: CCNG (Casa de la Cultura Núcleo del Guayas).
- Cevallos, E. (2013). Proyecto documental Cinco Actores en busca de un gestor. Miradas críticas a la gestión cultural guayaquileña desde la escena teatral de la ciudad. Guayaquil, Guayas, Ecuador: Universidad Casa Grande.
- CIEDD. (26 de julio de 2010). Afiche promocional. Los cinco sentidos de la dramaturgia cinematográfica. Guayaquil, Guayas, Ecuador: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.
- Córdoba, I. (12 de Diciembre de 2014). [www.matavilela.com](http://www.matavilela.com). Recuperado el 8 de septiembre de 2017, de Cucarachas: simpatía y distancia estética: <http://www.matavilela.com/2014/12/cucarachas-simpatia-y-distancia-estetica.htm>



Cortez, C. (OCT 2007 - MARZO 2008 de 2007). Héctor Quintero sigue vigente. Recuperado el 1 de febrero de 2018, de Revista Conjunto Casa de las Américas N.145-146: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/145/entreactos.pdf>

Cortez, C. (2008). Teatro I. Quito, Pichincha, Ecuador: Editorial Ecuador F.B.T. Cía. Ltda.-b@ez.editor.es-LIBRESA.

Cortez, C. (12 de junio de 2009). [www.eluniverso.com](http://www.eluniverso.com). Recuperado el 1 de febrero de 2018, de El teatro habla del Teatro en obra "Pervertimento": <http://www.eluniverso.com/2009/06/12/1/1380/67872FDDF83A4895A846CA3721FDBC35.html>

Cortez, C. (15 de junio de 2011). Cuatro Aves de la Crueldad. El universo.

Cortez, C. (2012). Cucarachas. (C. d. Guayas, Ed.) Guayaquil, Guayas, Ecuador: Ileana Espinel.

Cossa, R. (1987). Teatro del pueblo. Somi. Recuperado el 30 de agosto de 2018, de [www.danielcinelli.com.ar](http://www.danielcinelli.com.ar): [http://www.danielcinelli.com.ar/archivos/Obras/Segundo\\_nivel/Realismo\\_Argentino/Obras/Cossa/Yepeto.pdf](http://www.danielcinelli.com.ar/archivos/Obras/Segundo_nivel/Realismo_Argentino/Obras/Cossa/Yepeto.pdf)

Del Campo. (otoño de 2004). El conflicto y la escena: Arte y Política en Piscator. Recuperado el 16 de 09 de 2018, de Revista Riff-Raff n.26 - academia.edu: [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/32823049/El\\_conflicto\\_y\\_la\\_escena\\_arte\\_y\\_politica\\_en\\_Piscator.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1537115794&Signature=mt0nJohEb%2BI67Ge0%2B144ifaEqRg%3D&response-content-disposition=inline%3B%2](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/32823049/El_conflicto_y_la_escena_arte_y_politica_en_Piscator.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1537115794&Signature=mt0nJohEb%2BI67Ge0%2B144ifaEqRg%3D&response-content-disposition=inline%3B%2)

Díaz, A. (2009). La Perversión o el Pervertimento. Perro Huevero, 14.

Díaz, A. (Octubre de 2011). Las Pericas visitan el Festival de La Habana. Perro Huevero N.1, 7.

Díaz, B. (29 de 07 de 2004). Grupo TEG+TEG recuerda muerte de Chejov con representaciones de sus obras. Recuperado el 11 de 08 de 2017, de [www.eluniverso.com](http://www.eluniverso.com): <http://www.eluniverso.com/2004/07/29/0001/1065/F65370F697A24BD2BF987CE120A4DB97.html>



- Díaz, B. (8 de Junio de 2008). 20 años de un teatro inquieto. Diario El Telégrafo-Tablado-Cultura, pág. 23.
- Díaz, B. (6 de Septiembre de 2009). Perversión sin subversión. El Telégrafo, pág. 24.
- Domínguez, J. (22 de octubre de 2015). [www.perlavision.cu](http://www.perlavision.cu). Recuperado el 14 de septiembre de 2017, de Cienfuegos recibirá al grupo ecuatoriano Gestus en el Festival Internacional de Teatro: <http://www.perlavision.cu/cienfuegos-recibira-a-grupo-ecuatoriano-gestus-en-festival-internacional-de-teatro/>
- Dorr, N. (2001). Las Pericas. En Teatro Insólito (pág. 111). La Habana, Cuba: Ediciones UNION-Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- Dorr, N. (11 de noviembre de 2015). [www.cubarte.cult.cu](http://www.cubarte.cult.cu). Recuperado el 14 de septiembre de 2017, de El teatro Ensayo Gestus nos invita a reflexionar en La Habana: <http://www.cubarte.cu/es/articulo/el-teatro-ensayo-gestus-nos-invita-reflexionar-en-la-habana/32706>
- Dragún, O. (x de summer de 1980). Nuevos rumbos del Teatro en latinoamerica. Recuperado el 26 de septiembre de 2017, de Latin American Theatre Review: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/405/380>
- Dubatti, J. (2005). Escritos sobre teatro (1era ed., Vol. 1). Buenos Aires, Argentina: Nueva Generación.
- Dubatti, J. (2010). Filosofía del Teatro y Teoría del Teatro. En F. d. UBA (Ed.), 11 N.22, pág. 1860. Buenos Aires.
- Eidelberg, N. (1979). La ritualización de la violencia en cuatro obras teatrales hispanoamericanas. Latin American Theatre Review, 13(1), 29-30.
- El Telégrafo. (9 de septiembre de 2014). El Telégrafo. Obtenido de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/10/solteros-sin-compromisos-al-aire-por-novena-vez>
- El Telegrafo. (8 de septiembre de 2017). El Telegrafo. Obtenido de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/94/30/ecuador-accede-a-internet-desde-hace-25-anos>



- Encalada, S. (2007). El teatro ecuatoriano de las tres últimas décadas. Análisis de autores representativos. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Espinar, J. (18 de Septiembre de 1999). Juegos Masoquistas del Amor. El Universo - El gran Guayaquil, pág. 14.
- Espinoza, N. (Octubre de 2011). De cómo Las Pericas regresan a La Habana. Perro Huevero N.1, 2.
- Espinoza, N. (Abril de 2011). [www.entretelones.cubaescena.cult.cu](http://www.entretelones.cubaescena.cult.cu). Obtenido de dos clasicos de vuelta: [www.entretelones.cubaescena.cult.cu](http://www.entretelones.cubaescena.cult.cu)
- Esslin, M. (Mayo de 1960). The theatre of the Absurd. Recuperado el 09 de 02 de 2018, de MIT Press Stable: <http://www.jstor.org/stable/1124873>
- Eugenio, B. (1994). La canoa de papel: tratado de antropología teatral. Catálogos.
- Expreso, Redacción Diario. (12 de Noviembre de 1989). Aniversario de Gestus. Expreso-Semana, pág. 3.
- Falco, I. (1990). Gali, Galápagos . Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- Favier, Y. (23 de Septiembre de 2003). TEG+TEG=2TEG. (C. N. Escénicas, Ed.) Perro Huevero n.5.
- fib. (s.f.). Obtenido de <https://www.fib.upc.edu/retro-informatica/historia/internet.html>
- Flaker. (1986). Las funciones de la obra literaria. En D. Navarro, & D. Navarro (Ed.), Textos y Contextos (Vol. 1, págs. 183-184). La Habana, Cuba: Editorial del Arte.
- Franco, W. (30 de Diciembre de 2008). Teatro sin cuarta pared. El Telégrafo-Cultura-Noticias, pág. x.
- Franco, W. (30 de Julio de 2010). La dualidad que alimenta el montaje. El Telégrafo - Cultura - Tablado, pág. 23.
- Galán, M. (2003). ARTEA. Recuperado el 20 de julio de 2019, de Misión imposible, representación, presentación, irrepresentable.:



[http://artesescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/224/Marta%20Galan-Mision%20imposible-representacion,%20presentacion,%20irrepresentable.pdf](http://artesescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/224/Marta%20Galan-Mision%20imposible-representacion,%20presentacion,%20irrepresentable.pdf)

Gálvez, A. d. (15 de julio de 1988). Gestus el teatro en acción. Expreso, pág. x.

Garbey, M. (5 de noviembre de 2009). [www.habana-radio.cu](http://www.habana-radio.cu). Obtenido de Teatro Ensayo Gestus-Pervertimento:

<http://www.habana-radio.cu/singlefile/?secc=148&subsecc=148&idart=20091105193138>

García, A. (2 de junio de 2008). Pequeños disfrutaron en inauguración de Festival. Expreso - cultura, pág. 16.

García, A. (10 de Diciembre de 2009). Evaluación y Desafío. Un año de innovación teatral pese a la crisis. Expresiones-Diario Expreso, 8-9.

García, A. (31 de Julio de 2010). El juego de la perversidad en una comedia oscura. Expresiones - Diario Expreso- Tablado, 6.

García, A. (22 de noviembre de 2014). [www.elcomercio.com](http://www.elcomercio.com). Recuperado el 7 de septiembre de 2017, de Gestus pone en escena un drama sobre los sueños rotos de la migración.: <http://www.elcomercio.com/tendencias/gestus-escena-drama-suenos-teatro.html>

García, A. (8 de 12 de 2015). La experiencia del microteatro llega a la Puntilla. Recuperado el 17 de febrero de 2018, de [www.elcomercio.com](http://www.elcomercio.com): <http://www.elcomercio.com/tendencias/experiencia-microteatro-llega-puntilla-guayas.html>

García, A. (2 de mayo de 2015). Muégano, 15 años interpelando la realidad. Recuperado el 17 de febrero de 2018, de [www.elcomercio.com](http://www.elcomercio.com): <http://www.elcomercio.com/tendencias/muegano-15anos-teatro-guayaquil-aniversario.html>

García, S. (2010). Los asentamientos urbanos del Teatro da Vertigem. En O. Conargo, Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La Creación en Iberoamérica. (Vol. 8, pág. 38). Cuenca, España.

Gestus, T. E. (11 de junio de 1999). Programa. Breverías de Mujeres. Guayaquil, Guayas, Ecuador: Sociedad Femenina de Cultura-Teatro Centro de Arte.

Gestus, T. E. (2010). Programa de mano obra Las Pericas. Guayaquil, Guayas, Ecuador: TEG.





- Gestus, T. E. (8 de Agosto de 2013). programa Geppetto. Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- Giménez, C. (30 de Agosto de 1991). certificado. Caracas, Venezuela: FUNDATENEO FESTIVAL.
- Gómez, L. (2016). Crítica e historia. En C. A. Vallina, El periodismo y la crítica en la cultura (pág. 34). La Plata, Argentina: Ediciones EPC de Periodismo y Comunicación.
- Gómez, M. (2007). Diccionario Akal de Teatro. Madrid, España: Ediciones Akal S.A.
- González, A. (5 de Abril de 2006). Un féretro de lujo. Recuperado el 11 de Agosto de 2017, de [www.cubaliteraria.com](http://www.cubaliteraria.com):  
<http://www.cubaliteraria.com/articulo.php?idarticulo=10514&idseccion=32>
- Guambo, K. (2016). Estudio de consumos culturales del público asistente al Microteatro GYE entre 15 y 30 años. Guayaquil, Guayas, Ecuador: Universidad Casa Grande.
- Heidegger, M. (x de 2do semestre de 2016). El origen de la obra de arte. Recuperado el 24 de 08 de 2018, de [portalentretextos.com.br](http://portalentretextos.com.br): [http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Heidegger-Origen\\_de\\_la\\_obra\\_de\\_arte.pdf](http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Heidegger-Origen_de_la_obra_de_arte.pdf)
- Hubert, M.-C. (1990). Ionesco. París, Francia: Editions du Seuil " Les contemporains".
- Illingworth Vargas Machuca, N. (2016). Consumos culturales en el Microteatro GYE: un estudio de público a partir del rango etario entre 31 y 50 años. Guayaquil, Guayas, Ecuador: Universidad Casa Grande.
- [intextinarte.blogspot.com](http://intextinarte.blogspot.com). (10 de Abril de 2011). Humor y malignidad "Las Pericas". Recuperado el 2 de Febrero de 2017, de <http://intextinarte.blogspot.com/2011/11/humor-y-malignidad-las-pericas.html>
- Ionesco, E. (1966). Notes et contre-notes. París: Gallimard Idées.
- Jódar, P. (2017). El metateatro como testimonio del quehacer dramático y escénico en siete textos teatrales del siglo XXI. En J. Romera, El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI (págs. 230 - 231). Madrid, España: Verbum S.L.
- Kagan. (1984). Lecciones de estética marxista leninista. La Habana: Arte y Literatura.



Kleining, G. (1982). Umriss zu einer Methodologie qualitativer Sozialforschung. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 34(2), 224-253.

Krause, M. (1995). La investigación cualitativa: un campo de posibilidades y desafíos. *Revista Temas de educación*, 7(7), 19-40.

La República. (17 de noviembre de 2014). La República. Obtenido de <https://www.larepublica.ec/blog/politica/2014/11/17/pareja-feliz-sale-aire/>

León, M. (1 de Febrero de 1996). Certificado. Madrid, España: Fundación Psico Ballet.

Leyton, M. (2008). Máscara y paradoja del Teatro Guayaquileño. El apuntador, n.34- Desde el malecón, 53.

LibreTeatroLibre. (x de Abril-junio de 1985). Glup,Zas, Pum,Crash o La verdadera Historia de Tarzán. Conjunto(64), 68.

López, R. (17 de Junio de 1988). El taller Gestus, El teatro se adentra a los estratos populares. El Universo, pág. x.

Lorca, F. G. (1975). "Cinco Farsas breves seguidas de Así que pasen cinco años" (cuarta ed.). Buenos Aires: Losada S.A.

Lorenti, J. (2 de junio de 2008). Exitó en el inicio de las jornadas teatrales. El Telégrafo - Cultura, pág. 23.

Luzuriaga, G. (31 de mayo de 2016). [www.persee.fr](http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1980_num_34_1_1507). (C. d. luso-brésilien, Ed.) Recuperado el 2018 de 02 de 11, de La generación de los sesenta y el teatro: [http://www.persee.fr/doc/carav\\_0008-0152\\_1980\\_num\\_34\\_1\\_1507](http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1980_num_34_1_1507)

MAAC Cine. (Febrero de 2009). Programas de artes escénicas. Revista, 32-33. Guayaquil, Guayas, Ecuador: Banco Central Ecuador.

Macías, M. (2009). Hablando de Teatro y Cuba con Raquel. La U.- edición n.42, 17.

Mandel, E. (1987). El capitalismo tardío. México: Era Ediciones.

Manzur, N. (Enero - Marzo de 2007). Dentro y fuera del Teatro Ecuatoriano. Conjunto n.142, 9.



- Marcelo Leyton, M. N. (2004). 25 años de teatro guayaquileño: proceso creativo, publicación y crítica mediática. Guayaquil, Guayas, Ecuador: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.
- Marene, L. (2 de noviembre de 2009). [www.perlavisión.cu](http://www.perlavisión.cu). Recuperado el 2018 de febrero de 1, de Pervertimento un resorte al imaginario del espectador: <http://www.perlavisión.cu/pervertimento-un-resorte-al-imaginario-del-espectador/>
- Marino Holgado. (18 de diciembre de 2012). Camino a Mandalay- blogs de viajes Antena3.com. Recuperado el 1 de marzo de 2018, de DESTINOS: LAS LÍNEAS N Y 7 CONECTAN LOS BARRIOS ÉTNICOS DE QUEENS: [http://blogs.antena3.com/caminoamandalay/recorrido-metro-nueva-york-mil-mundos\\_2012121100309.html](http://blogs.antena3.com/caminoamandalay/recorrido-metro-nueva-york-mil-mundos_2012121100309.html)
- Marirrodriga, J. (6 de abril de 2008). [elpais.com](http://elpais.com). Recuperado el 24 de mayo de 2018, de "Yepeto, o la defensa del Cossa de la palabra en el teatro": [http://elpais.com/diario/2008/04/06/cultura/1207432803\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/04/06/cultura/1207432803_850215.html)
- Márquez, L. (4 de Marzo de 1988). Gestus finaliza temporada mañana. El telégrafo, pág. 18.
- Márquez, L. (31 de mayo de 1992). Explored Archivos de noticias digitales. (D. Hoy, Ed.) Recuperado el 21 de febrero de 2018, de "Un viaje por la escena guayaquileña": <http://hoy.tawsa.com/noticias-ecuador/viaje-por-la-escena-guayaquilena-54397.html>
- Márquez, L. (2012). No maten las cucarachas. En C. Cortez, Cucarachas (pág. 8). Guayaquil, Guayas, Ecuador: Ileana Espinel Cedeño, Casa de la Cultura Núcleo del Guayas.
- Martínez, A. E. (3 de Mayo de 2017). Obtenido de Expertos Negocios Online: <https://www.expertosnegociosonline.com/que-es-vimeo-y-sus-diferencias-con-youtube/>
- Martínez, V. (2011). [www.casa.cult.cu](http://www.casa.cult.cu). Recuperado el 16 de 08 de 2018, de Revista Conjunto n.162 - pag 40: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/162/vivian.pdf>
- Massuh, D. (28 de Febrero de 1993). Teatro a contracorriente, nuevos proyectos. El Comercio, pág. B8.
- Matapalo, R. R. (2 de octubre de 1988). Teatro Ensayo Gestus. Buscando Alternativas nuevas. Matapalo, 4.



Medina, C. (16 de Septiembre de 1998). Lo que se vio en Manta. El Telégrafo-Cultura-SecciónC, pág. 1.

Medina, C. (27 de Junio de 1999). Bernardo Menéndez, un actor que dirige. El Telégrafo-Espectáculo, pág. 9B.

Medina, C. (7 de Octubre de 1999). Lo que se vio en Manta. El Telégrafo, pág. x.

Menjunje, E. (1 de Febrero de 1999). Programa. VII Festival Teatro de Pequeño Formato. Santa Clara, Cuba: Centro de Producción cultural El Mejunje.

Ministerio de Educación del Ecuador, UNESCO. (2009). La alfabetización en el Ecuador. Quito: Min.Cultura Ecuador.

Monroy, V. (18 de Abril de 2002). Artepresente.com. Recuperado el 2002 de junio de 19, de La unión hace la fuerza: <http://artepresente.com/artepresente/tegteg.php>

Montesdeoca, M. d. (2 de Octubre de 1988). Un grupo que nace. Matapalo - Diario El Telégrafo, 4.

Montes-Huidobro, M. (x de fall de 1977). El caso Dorr: El autor en el vórtice del compromiso. (U. o. Libraries, Ed.) Recuperado el 22 de febrero de 2018, de Latin American Theatre Review- Vol 11. N.1- pág. 35-43: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/295>

Mora, M. (otoño de 2002). La teoría de las representaciones sociales de Sergi Moscovici. Athenea Digital(2), 7.

MovimientoTeatralGuayaquil. (19 de Noviembre de 2000). Diploma. Guayaquil, Guayas, Ecuador: Movimiento Teatral Guayaquil.

Museo Municipal Guayaquil. (5 de Agosto de 1995). programa. EL MÉDICO A PALOS. Guayaquil, Guayas, Ecuador: Dirección Educación y Cultura M.I.Municipalidad de Guayaquil.

Navas, M. G. (2012). Malecón 2000 el inicio de la regeneración urbana de Guayaquil: Un enfoque proyectual. Quito, Ecuador: Flacso-Sede Ecuador.

Oliver, B. (3 de noviembre de 2016). about español. Obtenido de <https://www.aboutespanol.com/la-historia-de-youtube-3202346>



Oramas, A. (28 de Septiembre de 2003). Desafío sin final. Tribuna de La Habana - Cultura, pág. 7.

Padilla, R. (25 de marzo de 2017). El Teatro Epico y Bertold Brech. Recuperado el 16 de 09 de 2018, de [www.nexoteatro.com](http://www.nexoteatro.com): <https://es.scribd.com/document/343009222/EL-TEATRO-EPICO-pdf>

Paez, A. (9 de julio de 2009). ¿Teatralidad menor o menos teatralidad? El apuntador n. 40, 117.

Paez, A. (2009). Una fiesta en construcción. El apuntador n. 39- Crítica, 31.

Paneque, A. (20 de Septiembre de 2005). Escena desamparada en la región. Granma- Organo oficial del comité central del partido, pág. x.

Paneque, A. (20 de Septiembre de 2005). [www.granma.cu](http://www.granma.cu). Recuperado el 12 de 08 de 2018, de Escena desamparada en la región: <http://www.granma.cu/granmad/2005/09/20/cultura/artic01.html>

Pavis, P. (1998). Diccionario del Teatro. Barcelona, España: Paidós Ibérica S.A.

Peñafiel, V. (x de junio de 2013). Leer lo estetico desde lo político. Recuperado el octubre, de [revistaalabe.com](http://revistaalabe.com): <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/viewFile/141/122>

Peramo, H. (1992). Temas de Estética. La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.

Pérez, G. (27 de Agosto de 1991). Carta. Caracas, Venezuela: FUNDATENEIO FESTIVAL.

Pérez Jiménez, M. (2004). Aproximación panorámica a la creación teatral actual: formas textuales y estilos escénicos.

Pino, A. d. (4 de Noviembre de 2013). [www.cubacontemporanea.com](http://www.cubacontemporanea.com). Recuperado el 6 de diciembre de 2013, de Tras los quince del Festival: <http://www.cubacontemporanea.com/tras-los-quince-del-festival/>

Portaluppi, C. (28 de Agosto de 1998). Certificación. Guayaquil, Guayas, Ecuador: XFAM GB Programa Ecuador.

Proaño, L. (2003). Antología del Teatro Ecuatoriano de fin de siglo. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".



Programa Arte y Ciudad. (4 de Noviembre de 2013). Teatro Muestras. Programa Arte y Ciudad, 20.

Queirolo, J. M. (2007). Q.E.P.D. (Que en paz descansen). En Teatro I (pág. 46). Quito: Pedro José Vera- Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Quintero, J. L. (Febrero de 2001). Geppetto con sombra en blanco. crítica. La Habana, Cuba: Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba.

Ramos, P. (11 de Octubre de 1988). Gestus. Expreso-Notísimas-Gente, pág. 7.

Redacción Diario El Comercio. (15 de Octubre de 2002). El teatro nacional pasa la prueba en Escenario 2002. El Comercio - Cultura -Espectáculos, pág. B6.

Redacción Diario El Comercio. (14 de Abril de 2002). Una lección"absurda" sobre el poder. El Comercio, pág. C7.

Redacción Diario El Telégrafo. (5 de marzo de 1988). Esta noche última función "El más extraño idilio" y "QEPD" por GESTUS. El Telégrafo - Cultura, pág. 18.

Redacción diario El Telégrafo. (13 de 11 de 1988). Gestus presenta hoy Festival Artístico. El Universo, pág. X.

Redacción Diario El Telégrafo. (08 de 10 de 1989). Concluye II Muestra Nacional de Teatro. El Telégrafo, pág. x.

Redacción Diario El Telégrafo. (5 de Agosto de 1990). Hoy, Estreno de Gali Galápago. El Telégrafo, pág. x.

Redacción Diario El Telégrafo. (26 de Junio de 1992). Esta noche concluyen las conversaciones de Junio. El Telégrafo, pág. x.

Redacción Diario El Telegrafo. (3 de Marzo de 1993). Taller de Teatro Contemporáneo. El Telégrafo, pág. x.

Redacción Diario El Telégrafo. (18 de Noviembre de 1994). Obra en homenaje a Eugene Ionesco. El Telégrafo, pág. x.



Redacción Diario El Telégrafo. (27 de Junio de 1997). Gali Galápagos un pedacito de cielo azul. El Telégrafo, pág. x.

Redacción Diario El Telégrafo. (9 de Septiembre de 1999). El fino humor de la comedia. El Telégrafo, pág. 11B.

Redacción Diario El Telégrafo. (4 de Agosto de 2002). Mandamás, Teatro Infantil a escena. El Telégrafo - Cultura, pág. 4B.

Redacción Diario El Telégrafo. (20 de Abril de 2003). Teatro en el Patio de Comedias. El Telégrafo-Cultura, pág. 2B.

Redacción Diario El Telégrafo. (19 de Noviembre de 2006). "Historia de una muñeca abandonada" obra teatral que enseña a los niños el valor de las cosas. El Telégrafo-Cultura, pág. 7.C.

Redacción Diario El Telégrafo. (3 de Agosto de 2010). "Me burlaba de la locura para divertir a los demás". El Telégrafo- Cultura, pág. x.

Redacción Diario El Telégrafo. (5 de octubre de 2010). El FITR premia a Virgilio Valero. El Telégrafo- Cultura-Intersecciones, pág. 24.

Redacción Diario El Telégrafo. (16 de agosto de 2014). El público de todos lados quiere reirse en el Teatro. Recuperado el 7 de septiembre de 2017, de [www.eltelegrafo.com.ec](http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/el-publico-de-todos-lados-quiere-reirse-en-el-teatro): <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/el-publico-de-todos-lados-quiere-reirse-en-el-teatro>

Redacción Diario El Universo. (10 de Agosto de 1990). Teatro Gestus. Diario El Universo-Fin de Semana, pág. 2.

Redacción Diario El Universo. (4 de Marzo de 1991). Curso de Teatro Infantil. El Universo-Meridiano de la Cultura- Actualidad, pág. 3.

Redacción Diario El Universo. (1 de Febrero de 1991). El Juglar prepara actos por los 10 años de "Guayaquil Superstar". El Universo-Actualidad, pág. 8.

Redacción Diario El Universo. (5 de Agosto de 1995). Estreno Teatral de grupo Gestus. El Universo, pág. 3.





Redacción Diario El Universo. (7 de Junio de 1997). Con mensaje ecológico Gestus presenta Gali Galápagos. El Universo, pág. X.

Redacción Diario El Universo. (5 de Septiembre de 1997). Incentiva la imaginación Colorín, Colorado. El Universo, pág. x.

Redacción Diario El Universo. (28 de Agosto de 1998). Otro homenaje a García Lorca- Tragicomedia para niños. El Universo, pág. x.

Redacción Diario El Universo. (1 de Septiembre de 2001). Geppetto sube a escena. El Universo - El gran Guayaquil-Arte y Espectáculos, pág. 4.

Redacción Diario El Universo. (22 de Febrero de 2001). Teatro Nacional presente en Cuba. El Universo, pág. x.

Redacción Diario El Universo. (13 de octubre de 2005). Seis propuestas experimentales de teatro a escena. Recuperado el 17 de febrero de 2018, de [www.eluniverso.com](http://www.eluniverso.com): <https://www.eluniverso.com/2005/10/13/0001/262/ACB1131544474A118F639F5BEB0BDF8B.html>

Redacción Diario El Universo. (4 de noviembre de 2006). [www.eluniverso.com](http://www.eluniverso.com). Recuperado el 18 de febrero de 2018, de Compañía El asfalto, de la calle a una sala de teatro: <https://www.eluniverso.com/2006/11/04/0001/262/47941C7AD20C4CA487BFE4F90AE7C4CF.html>

Redacción Diario El Universo. (13 de Julio de 2008). Obra Mandamás en el Centro de Arte. El Universo, pág. 2.

Redacción Diario El Universo. (4 de Febrero de 2009). Comedia Contigo pan y cebolla se exhibe en el MAAC. El Universo- Cultura, pág. 3.

Redacción Diario El Universo. (26 de enero de 2018). Athuag quiere rescatar jóvenes en Guayaquil con el humor. Recuperado el 17 de febrero de 2018, de [www.eluniverso.com](http://www.eluniverso.com): <https://www.eluniverso.com/guayaquil/2018/01/26/nota/6584815/ellos-quieren-rescatar-jovenes-humor>

Redacción Diario Expreso. (9 de Marzo de 1988). Nuestro Teatro se va para Cuba. Expreso- Guayaquil-Gente, pág. 18.



Redacción Diario Expreso. (23 de Julio de 1990). ESTRENO TEATRAL. Diario Expreso-Actualidad Cultural, pág. x.

Redacción Diario Expreso. (5 de Marzo de 1992). Teatro Universidad Católica forma más que actores, público. Diario Expreso, pág. 7.

Redacción Diario Expreso. (2 de Noviembre de 1996). Niños ¡a jugar al Teatro! Expreso-Sociales, pág. x.

Redacción Diario Expreso. (24 de Junio de 1997). Fábula teatral por la vida. Expreso-Sociales, pág. x.

Redacción Diario Expreso. (18 de Julio de 1998). Gestus propone Lorca para niños y jóvenes. Expreso-Teatro, pág. x.

Redacción Diario Expreso. (9 de Marzo de 1998). Nuestro Teatro se va para Cuba. Expreso-Guayaquil-Gente, pág. 18.

Redacción Diario Expreso. (29 de Agosto de 1999). Fiesta para Comediantes. Expreso, pág. x.

Redacción Diario Expreso. (25 de octubre de 2004). El humor de Chejov se disfruta en un acto. Expreso - cultura, pág. 19.

Redacción Diario Expreso. (30 de Marzo de 2006). Una obra de Darío Fo llega al tablado. Expreso-Cultura, pág. 17.

Redacción Diario Expreso. (13 de Diciembre de 2007). Obra infantil del grupo Gestus. Expreso-Entérese que..., pág. 4.

Redacción Diario Hoy. (30 de Octubre de 1998). Continúa el primer Festival de Artes Escénicas,Guayaquil 98. Hoy- Vida y Arte, pág. 5B.

Redacción Diario Trabajadores. (13 de Abril de 1988). De Prisa. Trabajadores-Organó de la Central de Trabajadores de Cuba- Año XXVIII-N.17, pág. 11.

Redacción Diario Trabajadores. (13 de Abril de 1998). De Prisa. Trabajadores-Organó de la Central de Trabajadores de Cuba- Año XXVIII-N.17, pág. 11.



Redacción El Diario. (29 de Septiembre de 1999). Actriz se desmayó en plena función. El Diario, pág. 14B.

Redacción Impacto Latino. (28 de junio de 2012). Sobre Cucarachas, Nueva obra del Dramaturgo Ecuatoriano Cristian Cortez. Recuperado el 28 de febrero de 2018, de Impacto Latino: <https://impactolatino.com/sobre-cucarachas-nueva-obra-del-dramaturgo-ecuatoriano-cristian-cortez/>

Redacción Revista Conjunto. (x de Abril - Junio de 1985). Teatro Latinoamericano para niños: opinan los creadores. Conjunto(64), 81-102.

Redacción Revista CONJUNTO. (1998). Entre Actos. Conjunto n.109, 116.

Redacción Revista Expresiones. (16 de abril de 2008). Bernardo Menéndez impartirá un taller. Expresiones-Diario Expreso- Entérese que., 4.

Redacción Revista Expresiones. (17 de octubre de 2008). Virgilio Valero en la obra Mandamás. Expresiones-Diario Expreso, 4.

Redacción Revista Expresiones. (24 de julio de 2009). Obra ecológica para niños. Expresiones- De Todo- Agenda de fin de semana, 5.

Redacción Revista Expresiones. (27 de Enero de 2009). Re-estrenan la obra Contigo Pan y Cebolla. Expresiones-Diario Expreso- Entérese que- Rápidas, 4.

Redacción Revista Expresiones. (5 de Octubre de 2010). Valero recibe premio-Gestus repone Las Pericas. Expresiones - Diario Expreso - Arte, 24.

Redacción Revista Expresiones. (8 de Agosto de 2013). Entre la juventud y la experiencia retorna Geppetto. Expresiones-Diario Expreso-Variedades, 05.

Redacción Revista LaU. (2008 - edición n.30). El arte de hablar en público. La U. Revista Universitaria, 18.

REDESPONDILUS.BLOGSPOT.COM. (20 de Septiembre de 2009). Teatro Ensayo Gestus pondra nuevamente en escena Gali Galápagos. Recuperado el 21 de agosto de 2017, de [HTTP://REDESPONDILUS.BLOGSPOT.COM/2009/09/TEATRO-ENSAYO-GESTUS-PONDRA-NUEVAMENTE.HTML](http://redspondilus.blogspot.com/2009/09/teatro-ensayo-gestus-pondra-nuevamente.html)



Reigosa, C. (Nov de 2015). Cucarachas, ¿quién es en ti el extranjero? La Habana, Cuba.

Rifkin, J. (2000). La era del acceso : la revolución de la nueva economía. Barcelona, España: Editorial Paidós

Rivadeneira, S. (Septiembre de 2006). el apuntador.com. Recuperado el 16 de agosto de 2018, de un espacio para la sinceridad: <http://slideflix.net/doc/587350/un-espacio-para-la-sinceridad---santiago-rivadeneira-aguirre>

Rivadeneira, S. (5 de Septiembre de 2009). www.eluniverso.com. Recuperado el 1 de febrero de 2018, de Pervertimento o la realidad mediatizada: <http://www.eluniverso.com/2009/09/05/1/1380/pervertimento-realidad-mediatizada.html>

Rivadeneira, S. (2011). Las pericas desmembradas. El Apuntador n.46, 38-39.

Rivero, B. (14 de Abril de 2011). invitación. La Habana, Cuba: CNAE.

Roberts, G. (1968). Notas sobre el realismo psicológico de La Regenta. Archivum: Revista de la Facultad de Filología, (18), 189-202

Rodríguez, R. (9 de Abril de 1988). Certificación. La Habana, Cuba: Consejo Nacional de las Artes Escénicas.

Rodríguez-mora, A. (x de Agosto de 2014). Manifestaciones del teatro del Absurdo en las obras de Cristian Cortez. (M. Minnesota State University, Editor) Recuperado el 1 de marzo de 2018, de <https://cornerstone.lib.mnsu.edu/etds/365/>: <https://cornerstone.lib.mnsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1364&context=etds>

Rojas, E. (30 de Agosto de 2012). ¿Quien quiere ser John Malkovich? El Universo- Editorial, pág. 5. Obtenido de ¿Quien quiere ser John Mal.

Rojas, E. (9 de Agosto de 2013). www.eluniverso.com. Recuperado el 6 de Septiembre de 2017, de Bullyng contra la poesía: <http://www.eluniverso.com/opinion/2013/08/15/nota/1291901/bullying-contra-poesia>

Salazar, H. (1-2 de Agosto de 1969). Opinión sobre el Teatro. El Telégrafo, pág. x.

Sanchis, J. (1995). Casi todas locas. En Mísero próspero y otras breverías (monólogos y diálogos) (pág. 34). Madrid, España: Julia García Verdugo.



- Sanchis, J. (1995). Claroscuros - Mal Dormir. En *Misero Próspero y otras breverías* (pág. 69). Madrid, España: Julia García Verdugo.
- Sanchis, J. (1995). Mal Dormir. En *Misero Próspero y otras breverías* ( monologos y diálogos) (pág. 66). Madrid, España: Julia García Verdugo.
- Sanchis, J. (1995). *Misero y Próspero y otras breverías* (Monólogos y Diálogos). Madrid, España: La Avispa.
- Sanchis, J. (1995). Retrato de Mujer con sombras. En *Misero Próspero y otras breverías* (monólogos y diálogos) (pág. 75). Madrid, España: Julia García Verdugo.
- San Miguel, S. (13 de julio de 2008). Virgilio Valero por los niños. *Expresiones - Diario Expreso*, 2.
- Sartori, G. (1992). *Elementos de teoría política*. (v. e. Morán, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial.
- Scarpanter, J. (x de julio-diciembre de 1990). Tres dramaturgos del inicio revolucionario. Recuperado el 23 de febrero de 2018, de *Revista Iberoamericana* - Vol LVI-n.-152-153: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4793/4953>
- Significados. (21 de junio de 2018). Significados. Obtenido de <https://www.significados.com/sketch/>
- Sinisterra, J. S. (14 de marzo de 2014). Narraturgias y las nuevas fronteras de la dramaturgia contemporánea. (B. v.-B. Americana, Ed.) Recuperado el 3 de junio de 2018, de [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com): [http://www.cervantesvirtual.com/portales/tecnologico\\_de\\_monterrey/748161\\_narraturgia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/tecnologico_de_monterrey/748161_narraturgia/)
- Sinisterra, J. S. (2015). El intelectual y su memoria. Recuperado el 8 de junio de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=XJYJQzpnEIU>
- Spanish Oxford Living Dictionaries. (s.f.). Recuperado el 19 de 08 de 2018, de <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/representatividad>
- Súarez, C. (1971). *Teatro Selecto contemporáneo Hispanoamericano* (Vol. I). Madrid, España: Escelicer, S.A.



Tahan, H. (1993). Presencia de Brecht: Utopías en la práctica teatral de Córdoba (1969-1976). Recuperado el 12 de septiembre de 2017, de Estudios: Centro de Estudios Avanzados(2): <https://dialnet.uniroja.es/servlet/articulo?codigo=5414749>

Teatro Sánchez Aguilar. (2014). Pervertimento. El Telón - edición 21, 17.

Teatrosanchezaguiar.org. (junio de 2015). Revista El Telón-edición n.27 - pag 26. Recuperado el 14 de septiembre de 2017, de Gali Galápagos: <http://teatrosanchezaguiar.org/el-telon/>

Telégrafo, Redacción diario El. (27 de Octubre de 1989). Últimas funciones de Teatro Gestus. El Telégrafo, pág. x.

Toral, S. (26 de marzo de 2008). [diariocultura.blogspot.com](http://diariocultura.blogspot.com). Recuperado el 26 de agosto de 2017, de Panel Teatro, Sociedad y Cambio en el Ecuador: <http://diariocultura.blogspot.com/2008/03/panel-teatro-sociedad-y-cambio-en-el.html>

Torre, G. d. (1975). Federico García Lorca y sus orígenes dramáticos. En Cinco farsas breves (págs. 11-12). Buenos Aires, Argentina: Losada S.A.

Touche Films . (s.f.). TOUCHE FILMS. Obtenido de <http://touchefilms.com/>

Universo, Redacción Diario El. (18 de Junio de 1989). Gestus un Teatro Popular. Revista Paratodos-Diario El Universo, pág. 8.

UTD Guayas A.Juez. (20 de diciembre de 2006). 800 niñas y niños de diferentes organizaciones participaron en agasajo navideño. Recuperado el 01 de Febrero de 2018, de INNFA.

Vallejo, P. (x de x de 1997). Teatro y vida cotidiana: las formas del lenguaje teatral y los procesos de comunicación en la vida cotidiana. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Recuperado el 27 de noviembre de 2017, de Teatro y vida cotidiana: las formas del lenguaje teatral y los procesos de comunicación en la vida cotidiana: <http://repositorionew.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2562/1/T0048-ML-Vallejo-Teatro.pdf>

Weisner, M. (31 de julio de 2010). "Nicolás Dorr: Me gusta poder transmutarme". Recuperado el 22 de febrero de 2018, de [www.eluniverso.com](http://www.eluniverso.com): <http://www.eluniverso.com/2010/07/31/1/1380/me-gusta-poder-transmutarme.html>

Williams, T. (1970). Piezas Cortas. (M. L. Cervera, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial.



Wright Edward, A. (1982). Para comprender el teatro actual.

www.elcomercio.com. (3 de junio de 2011). Velasco Mackenzie se enrumba cada vez más hacia el Teatro. Recuperado el 27 de agosto de 2017, de <http://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/velasco-mackenzie-se-enrumba-vez.html>

www.eldiario.ec. (13 de abril de 2012). Guayaquil y Milagro cobijan nuevo Festival de Teatro. Recuperado el 31 de Agosto de 2017, de <http://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/226122-guayaquil-y-milagro-cobijan-nuevo-festival-internacional-de-teatro/>

www.eltelegrafo.com.ec. (18 de Agosto de 2012). A la par de homenaje a Pipo surgen dramaturgos. Recuperado el 6 de septiembre de 2017, de [www.eltelegrafo.com.ec: http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/a-la-par-de-homenaje-a-pipo-surgen-dramaturgos](http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/a-la-par-de-homenaje-a-pipo-surgen-dramaturgos)

www.eltelegrafo.com.ec. (12 de agosto de 2012). Inicia el Festival José Martínez Queirolo. Recuperado el 4 de septiembre de 2017, de [http://www.eltelegrafo.com.ec: http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/inicia-el-festival-jose-martinez](http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/inicia-el-festival-jose-martinez)

www.eltelegrafo.com.ec. (27 de Agosto de 2014). La obra Pervertimento jugará con los espectadores. Recuperado el 7 de septiembre de 2017, de Telemix: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/22/la-obra-pervertimento-jugara-con-espectadores>

www.eltelegrafo.com.ec. (27 de junio de 2014). Virgilio Valero juega con la Cantante Calva de Ionesco. Recuperado el 17 de septiembre de 2017, de <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/22/virgilio-valero-juega-con-la-cantante-calva-de-ionesco>

www.eltelegrafo.com.ec. (8 de mayo de 2015). En Microteatro todas las emociones habitan la misma casa. Recuperado el 8 de septiembre de 2017, de <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/en-microteatro-todas-las-emociones-habitan-la-misma-casa.html>

www.eltelegrafo.com.ec. (25 de junio de 2015). Gestus presenta obra infantil en el Teatro Sánchez Aguilar. Recuperado el 14 de septiembre de 2017, de





<http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/22/gestus-presenta-obra-infantil-en-el-teatro-sanchez-aguilar>

www.eluniverso.com. (20 de Junio de 2002). Obra "Los cuentos del Abuelo" en el Teatro Centro de Arte. Recuperado el 15 de 08 de 2018, de [www.eluniverso.com](http://www.eluniverso.com/2002/06/20/0001/262/D88250D811034AF8B2060CF190A083A7.html):  
<http://www.eluniverso.com/2002/06/20/0001/262/D88250D811034AF8B2060CF190A083A7.html>

www.eluniverso.com. (10 de octubre de 2008). Adiós a Pipo, el gran señor del Teatro. Recuperado el 8 de septiembre de 2017, de [www.eluniverso.com](http://www.eluniverso.com/2008/10/10/0001/262/C18F622B820545AFABB1174BD5FBC71A.html):  
<http://www.eluniverso.com/2008/10/10/0001/262/C18F622B820545AFABB1174BD5FBC71A.html>

www.eluniverso.com. (27 de marzo de 2009). Actores en su día revelan sus dramas. Recuperado el 1 de febrero de 2018, de [www.eluniverso.com](https://www.eluniverso.com/2009/03/27/1/1380/AD2434F0E768499C963CF8AAFAA129AB.html):  
<https://www.eluniverso.com/2009/03/27/1/1380/AD2434F0E768499C963CF8AAFAA129AB.html>

www.eluniverso.com. (23 de Marzo de 2011). Humor imperó en el primer día de la Fiesta del Teatro. Recuperado el 23 de agosto de 2017, de [www.eluniverso.com](http://www.eluniverso.com/2011/03/23/1/1380/humor-impero-primer-dia-fiesta-teatro.html):  
<http://www.eluniverso.com/2011/03/23/1/1380/humor-impero-primer-dia-fiesta-teatro.html>

www.eluniverso.com. (23 de Marzo de 2011). Las pericas ecuatorianas regresa a su Cuba natal. Recuperado el 26 de Agosto de 2017, de [www.eluniverso.com](http://www.eluniverso.com/2011/03/23/1/1380/las-pericas-ecuatorianas-regresan-cuba-natal.html):  
<http://www.eluniverso.com/2011/03/23/1/1380/las-pericas-ecuatorianas-regresan-cuba-natal.html>

www.eluniverso.com. (15 de junio de 2011). Sala Demetrio Aguilera Malta se reinagura con monologo. Recuperado el 31 de agosto de 2017, de [www.eluniverso.com](http://www.eluniverso.com/2012/04/19/1/1380/sala-demetrio-aguilera-reinaugura-monologo.html):  
<http://www.eluniverso.com/2012/04/19/1/1380/sala-demetrio-aguilera-reinaugura-monologo.html>

www.eluniverso.com. (8 de noviembre de 2012). Recuperado el 31 de agosto de 2017, de Teatro Ensayo Gestus presenta Falsa Alarma:  
<http://www.eluniverso.com/2012/11/09/1/1380/teatro-ensayo-gestus-presenta-falsa-alarma.html>



www.eluniverso.com. (12 de Diciembre de 2012). Recuperado el 31 de Agosto de 2017, de Gestus presenta Falsa Alarma en el Museo: <http://www.eluniverso.com/2012/12/12/1/1380/gestus-presenta-falsa-alarma-museo.html>

www.eluniverso.com. (22 de marzo de 2012). Actividades gratuitas en el cc.San Marino. Recuperado el 16 de 08 de 2018, de <https://www.eluniverso.com/2012/03/22/1/1534/actividades-gratuitas-cc-san-marino.html>

www.eluniverso.com. (21 de Octubre de 2012). Agenda Feria del Libro. Recuperado el 31 de Agosto de 2017, de [www.eluniverso.com: http://www.eluniverso.com/2012/10/21/1/1380/agenda-feria-libro.html](http://www.eluniverso.com/2012/10/21/1/1380/agenda-feria-libro.html)

www.eluniverso.com. (11 de abril de 2012). Festival Internacional de Teatro en dos ciudades. Recuperado el 31 de agosto de 2017, de [www.eluniverso.com: http://www.eluniverso.com/2012/04/11/1/1380/festival-internacional-teatro-dos-ciudades.html](http://www.eluniverso.com/2012/04/11/1/1380/festival-internacional-teatro-dos-ciudades.html)

www.eluniverso.com. (6 de junio de 2013). Recuperado el 2 de septiembre de 2017, de "Breverías de mujeres abre festejos del grupo Gestus": <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2013/06/06/nota/995166/breverias-mujeres-abre-festejos-grupo-gestus>

www.eluniverso.com. (9 de Agosto de 2013). Geppetto la obra teatral de Gestus. Recuperado el 6 de Septiembre de 2017, de <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2013/08/09/nota/1263561/geppetto-obra-teatral-gestus>

www.eluniverso.com. (14 de Diciembre de 2013). Gestus cierra hoy Teatro Muestras con la propuesta de QEPD. Recuperado el 7 de septiembre de 2017, de <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2013/12/14/nota/1911416/gestus-cierra-teatromuestras-hoy-propuesta-qepd>

www.eluniverso.com. (11 de Agosto de 2014). Obra sobre la migración abre Festival en la Casa de la Cultura. Recuperado el 17 de agosto de 2018, de <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/08/11/nota/3372476/obra-sobre-migracion-abre-hoy-festival-teatro-guayaquileo>



www.eluniverso.com. (16 de octubre de 2014). Otra ronda de micro Teatro en Miraflores. Recuperado el 8 de septiembre de 2017, de <http://www.eluniverso.com/noticias/2014/10/16/nota/4107421/otra-ronda-microteatro>

www.eluniverso.com. (3 de octubre de 2014). Teatro Ensayo Gestus actúa hoy en DAEMON. Recuperado el 9 de septiembre de 2017, de <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/10/03/nota/4059516/teatro-ensayo-gestus-actua-hoy-daemon>

www.eluniverso.com. (5 de abril de 2015). Gestus presenta Teatro para niños. Recuperado el 7 de septiembre de 2017, de <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/04/05/nota/2596806/gestus-presenta-teatro-ninos>

www.eluniverso.com. (14 de octubre de 2015). Obras teatrales guayaquileñas irán a Festival de La Habana. Recuperado el 14 de septiembre de 2017, de <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2015/10/14/nota/5181197/obras-teatrales-guayaquilenas-iran-festival-habana>

www.eluniverso.com. (18 de abril de 2015). Teatro Infantil. Recuperado el 10 de septiembre de 2017, de <http://www.eluniverso.com/2015/04/18/evento/4778511/teatro-infantil>

www.expresiones.ec. (1 de Agosto de 2014). Las Cucarachas de Cristian Cortez. Recuperado el 7 de septiembre de 2017, de Revista Expresiones Diario Expreso: <http://www.expresiones.ec/ediciones/2014/08/02/cultura/las-cucarachas-de-cristian-cortez/>

www.granma.cu. (22 de Septiembre de 2003). Más de 50.000 espectadores en recién concluida cita teatral en Cuba. Recuperado el 2017 de Agosto de 10, de <http://www.granma.cu: http://www.granma.cu/granmad/2003/09/30/cultura/articulo02.html>

www.guayas.gob.ec. (6 de Septiembre de 2012). Recuperado el 6 de septiembre de 2017, de Milagro reirá con el humor de famosos comediantes: <http://www.guayas.gob.ec/noticias/milagro-reira-con-el-humor-de-famosos-comediantes>

www.larevista.ec. (18 de Noviembre de 2012). Recuperado el 4 de septiembre de 2017, de Montesco y su sra. en la CCG: <http://www.larevista.ec/piqueo/montesco-y-su-senora-en-la-ccg-21-11-2012>

www.larevista.ec. (3 de junio de 2012). Teatro Ensayo Gestus Pervertimento. Recuperado el 31 de agosto de 2017, de [www.larevista.ec: http://www.larevista.ec/piqueo/teatro-ensayo-gestus-pervertimento-09-06-2012](http://www.larevista.ec/piqueo/teatro-ensayo-gestus-pervertimento-09-06-2012)



# ANEXOS

**Periodización Teatro Ensayo Gestus**

Conformación 1988 a 1990

Expansión 1991 a 1998

Transformación 1999 a 2004

Consolidación 2005 a 2015

**Categorías de análisis obras**

Creación colectiva

Autores clásicos

Teatro del absurdo y vanguardistas

Realismo

Metateatro

Teatro para niños

"No todos los ladrones vienen a perjudicar" (Dario Fo)

"Tiempos Modernos" (anónimo)

"El espejo" (Emilio Carballido)

"Talvez soñar" (Norberto Domínguez)

"Retrato de mujer con sombras" (José Sanchis Sinisterra)

"Casi todas locas" (José Sanchis Sinisterra)

"Noctámbulos" (Cristian Cortez)

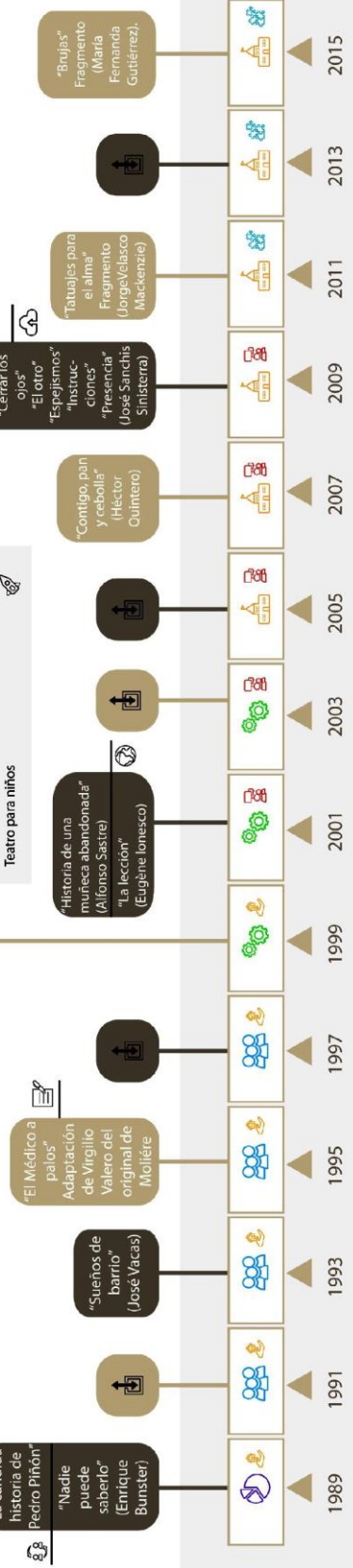
"La Mandrágora" (Adaptación de Clara González del original de Nicolás Maquiavelo)

"El Médico a palos" (Adaptación de Virgilio Valero del original de Molière)

"Sueños de barrio" (José Vacas)

"Nadie puede saberlo" (Enrique Bunster)

"La candidata Historia de Pedro Piñón"



**Representatividad Teatral del Grupo Teatro Ensayo Gestus en la Praxis Teatral Guayaquileña en el periodo 1988 a 2015**

**Periodizaciones e hitos Teatro guayaquileño**

El Entusiasmo 1988- 1999

La Supervivencia 2000 - 2010

Diversidad de criterios y poéticas de transición 2011 - 2015

Diffusión, Pedagogía, Preparación

## ENTREVISTAS

### 1 ENTREVISTA A TATI INTERLLIGE (DIRECTORA DEL GRUPO TEATRAL “LA MUECA” DE NACIONALIDAD ARGENTINA RADICADA EN ECUADOR) TEATRO DEL ÁNGEL-GUAYAQUIL- 22 /09/2017- 11H00

---

**VAVM :** La idea es conversar sobre cuál es tu punto de vista porque tú has sido gestora, directora, actriz dentro del movimiento guayaquileño de teatro de estos últimos treinta años. Cuales tu consideras que han sido las caracterizaciones, las categorías, las tendencias, en este gran abanico de treinta años ¿Cuáles podrían ser?

**T.I :** Yo creo que cuando comenzamos, el vector o la meta era la difusión, o sea, que toda la gente de Guayaquil, si hubiese sido de Ecuador, mejor, pero también sería muy ambicioso, conociera este arte de hacer teatro...entonces claro, se imparten cursos, porque no había bagajes de actores... se selecciona gente...hay gente que se queda dentro de los cursos...no se quiere ir porque siente que encontró su vocación...con esa gente se empieza a armar un grupo estable, porque? Porque hasta ese entonces habían...sí había teatro... estaba Iván Argudo, estaba Pipo Martínez, estaba Isabel Saad y había teatro esporádico o hasta casi elitista, no eran obras elitistas, cuidado, sino que reunía una élite pequeña que quería o tenía la necesidad de expresarse en esa área de cultura pero como el trabajo no era permanente y constante no se creaba una línea de continuidad, entonces cuando comenzamos a hacer estos grupos, estas clases, impartir enseñanzas, se la empieza a instruir aún más allá de un curso...por eso se hacían todas las mañanas de taller para que la gente tuviera un nivel cultural...enseñándole lo que era pintura, ...historia del teatro... lo que es historia de la cultura, las diferentes músicas, etc, etc. Más inherentes a las artes escénicas...entonces de ese modo, al crear un grupo de trabajadores de teatro estable y mantener una continuidad de permanencia de las obras...empieza...empezamos a hacer la difusión del teatro como un equipo...vamos a las escuelas, a los colegios, a las instituciones, a las fundaciones, a la empresa privada y en todas partes ofrecemos nuestros trabajos ... y si no querían comprarnos el trabajo, ofrecíamos las entradas, para que fueran , para que llegaran...entonces la primera meta fue esa ...hacer la difusión...porque no había...porque cuando preguntabas por un teatro, decían...así el cine 9 de octubre...no , no, no eso es cine...porque acá se decía cine-teatro Presidente...entonces la gente común confundía...no ,no, no ... está en la pantalla con película , es cine...no, no, no yo le estoy hablando del espectáculo en vivo...entonces hubo la primera rama el difundir y crear gente con bases...así llega Ernesto Suárez hasta la Universidad Católica donde encuentra asidero y respuesta de los directivos para ellos hacer un grupo de Teatro que era necesario...entonces en

ese ambiente es que se comienza...desde allí, desde el principio, desde el primer escalón...por eso ayer yo decía ( se refiere al encuentro de guionistas reunidos para charlar sobre el “humor y telecomedia” efectuado el X de septiembre en X )eres un actor, eres un artista, eres gente de cultura tienes que tener conciencia social...tú estás inserto en un medio social...por qué? Yo soy una artista...que viene con Ernesto Suárez...que empezamos a hacer esta cosa...yo me podría haber puesto , el maquillaje, la peluca, los vestidos, los oropeles y ser una actriz famosa- si es que hubiese llegado- risas- y presentarme, recibir el aplauso, ganar mi dinero e irme... pero al tener conciencia social, tienes una responsabilidad, con el resto de la gente que te rodea y con lo que te propones, con tu profesión, por eso se hizo de esa manera y dio resultado porque ahora hay trescientos mil grupos, grupúsculos y grupinges...(risas)

**VAVM: Taty y de esa visión que tú tienes del inicio de esta difusión, cual consideras que eran los tipos de teatralidad que se hacían en ese momento, que no eran continuos**

**TI :** no eran continuos, eran esporádicos,

**VAVM : que tipos de poética, temas, podrían haber sido?**

**T.I:** Isabel Saad con Pedro y con su gente, eran del partido comunista por lo tanto te iban a incluir temas que incluían la política o bien transgresores...aunque la puesta era naturalista

**VVM : o sea que podríamos decir que un teatro más de corte político, partidista?**

**T.I:** No era partidista, podemos llamarlo político. Iván Argudo, mmm...con este niño...Franco...

**VAVM :** Franco Galecio.

**T.I:** Franco Galecio que están en Estados Unidos y otra gente hacían un teatro de comedia más suave y hacían también los clásicos,...o....

**VAVM: vodevil?**

**T.I :** No, Iván Argudo no hacía vodevil, pero te podía poner las obras rusas como – no llegaban a Gorki--¡Chejov! Se hacía bastante Chejov o Tennessee Williams

**VAVM: o sea, que para ti se hacia este teatro político, comedias o hacia una teatralidad de autores considerados como clásicos. Y ¿el otro lado?,¿ el otro teatro?**

**T.I:** Después que el Juglar inaugura su sala muy artesanal, muy sobre el esfuerzo de sus propios fundadores, algunas veces Cecil Villar y Gustavo Pacheco, llegaron a ver...que habían puesto un teatro... y El Juglar hizo explosión, porque al elegir una temática, que tuviera que ver con el medio, que se gestionara, desde la idiosincracia, de la zona, hizo explosión...y se llenaba, y se llenaba, jueves , viernes, sábado y domingo...lleno, lleno, lleno y los infantiles también, creó y fue como un boom...ya?. Fue como el despegue, era el lugar y el momento preciso...ellos ( Villar y Pacheco) ellos fueron a ver el teatro...indudablemente lo deben haber visto de soslayo porque habían unas banquitas con unas tablitas, con unos forros encuerinados, ahí...(risas)dijeron que



tenían intención de hacer una sala...hasta ahí supimos... cuando después al tiempo, a un año, dos años- no me sé bien las fechas- inauguran el Humoresque, y allí si hacen vodevil, hacen comedia liviana, hacen comedia tipo Dario Vittori, que es básicamente comedia de enredo...tienen su auge, tienen su público, allí trabajan...Cecill Villar y Pacheco que se unen con toda la familia Varela. Raúl, la esposa, Elsy Villar, estaba también Elva Alcandré, luego ellos sufren una ruptura y Cecil asociada con la hermana y con el patrocinio, la paciencia y el buen talante del dueño del Unicentro, Antón. Hacen Candilejas, donde la inversión la iban a pagar a través del tiempo...nunca la terminaron de pagar.

**VAVM: O sea que el Teatro Candilejas se creó para ellos?**

**T.I:** Fue iniciativa de la Cecil con Pacheco.

**VAVM: Estamos hablando de inicios de los ochenta?**

**T.I:** Claro, ochenta y ....de allí esta gente, no logra la expectativa de ingresar tanto público en una sala de trecientas y pico de personas para poder pagar la deuda que tienen con el dueño del Unicentro, están llenos de deudas y deciden irse...se fueron a Estados Unidos, después...allí entra este señor – como se llama? El español...que hacía también comedia musical...que después está con el otro que es de aquí (ecuatoriano) Enrique y se queda... Manuel de Sabatini, que se junta con Enrique Delgado, el ecuatoriano; de esta compañía se queda con ....Enrique Fuentes, que hacían zarzuela, en esa época se conforma el teatro La Mueca, y hacíamos infantiles, antes en el Humoresque hicimos – Entre Sombras y sueños-primero en el Humoresque, luego en el Candilejas, porque de aquí los Varela también se fueron y se pelean con el productor que es Pancho Falquez- Sombras y Sueños, con la Roxana Oswaldo y yo , éramos los tres...después lo hicimos en el Candilejas, porque vamos a hablar con ´Sabatini, que no trabajaba el horario infantil porque él tenía concesionado todo el Candilejas y le pedimos ...que nos dé un espacio y ¿ qué sucede? ...el infantil...fue un éxito...llenábamos esas trecientas y pico de butacas domingo a domingo, entonces hicimos un sinfín de obras infantiles...hasta que pedimos a Sabatini, que nos dieran el horario de la noche, siete de la noche, doce de la noche, que nos dieran cualquier horario de la noche, pero que nos lo dieran... hasta que Enrique Fuentes que era español y trabajo hartísimo con Barahona ... hasta que logramos hablando con el ingeniero Vitar, que nos dieran el horario de las 21h00, Sabatini regresa a su país o se va para otro lado y nos dan el horario de las 21h00, que era el horario estelar, 21h30 y nosotros contigo con “Un guayaco en Hollywood, que fue un éxito y todo el mundo empieza a pispear-espiar- que es lo que hacíamos, que llevaba tan gente.

Ahí fueron Cecil y Pacheco a 500 000 funciones, a ver qué es lo que hacíamos con lo que teníamos éxito y después ellos pusieron en el horario de las 7 de la noche “Made in guasmo” en

una copia de... no copia no... una adaptación de "Made in Lanuz" una obra que se hacía en Argentina, en Buenos aires, con mucho éxito.

**VAVM: ¿Lanuz?**

**T.I:** Si, Lanuz es una ciudad, un partido, en Argentina le dicen partido, es como una parte de la provincia de Buenos Aires.

**VAVM: Ya estamos hablando más o menos del 86 ... 88, porque ya se establece "La mueca".**

**T.I:** Claro, claro y para esto el teatro El Juglar que hizo al principio... el teatro el juglar está antes, eh, está antes...

**VAVM: Claro, claro.**

**T.I:** Terminando los 70, en el 79 por ahí el Teatro El Juglar pone varias obras, al principio...

**VAVM: Sí, "Guayaquil Super Star"**

**T.I:** El boom lo hace con "Guayaquil Super stars", pero antes había puesto "La Farsa de Patelén", "El centro forward murió al amanecer", ... bueno hacen boom con "Guayaquil Super star", ponen también "Banda de pueblo", "Cómo e' la cosa", ellos siguen trabajando ininterrumpidamente.

**VAVM: Entonces si estamos hablando así como de categorizaciones, habíamos pasado de la comedia a los clásicos, luego al vodevil, la zarzuela, comedia liviana.**

**T.I:** Comedia de enredos también, incluso Varela sigue haciendo en el horario de las 7 de la noche sigue haciendo en el Candilejas comedia de enredos.

**VAVM: Y luego "La Mueca" ... como tu definirías estos inicios, si se le pone una categoría, de "Un guayaco en Hollywood", "Entre sombras y sueños", "Amarren al loco" que era una versión de "El acompañamiento", "El andamio" que fue anterior, "Maestra Vida" todo este contexto como tú lo categorizarías, si le ponemos una etiqueta, alrededor del tipo de poética o teatralidad que empezaba a proponer la mueca.**

**T.I:** Es un tipo de teatralidad que se empezó a exponer desde El Juglar, yo no me lo voy a auto titular porque sería deshonesto, cuando hablábamos que las obras que se hacían, lo hablábamos mucho con Suarez, que las obras que se hacían, no tenían esa llegada, esa empatía, esa comunión con el público, entonces al no tener esos elementos, conversábamos ¿por qué?, porque estábamos en una realidad muy diferente a la realidad argentina y a la que habíamos vivido y a la idiosincrasia, nuestra idiosincrasia argentina no tenía mucho punto de contacto en ese momento con la de Ecuador, o la de Guayaquil, entonces me decía él, me decía Ernesto, no sé qué hacer, entonces yo le dije míralos ellos tienen buen humor, nosotros veíamos a los actores jóvenes como entre ellos se divertían y se hacían bromas y compartían y se reían, entonces yo desde mi perspectiva, pobre y triste perspectiva, le dije ellos tienen un tipo de humor que nosotros

queremos adaptar a nuestro humor y estamos totalmente equivocados, nosotros debemos absorber lo de ellos, déjalos que improvisen, pero déjalos que se expresen, si para ellos decir-pajaritos volando- es un chiste, déjaselos no se los cambies, porque tu estas con tu mentalidad y tu mentalidad no cuadra aquí, porque tienes otra idiosincrasia, queremos que esto fluya y venga a hacer empatía con el público debemos dejarlos, y así se empezó a crear “Guayaquil Super star” con las propuestas ... respetando la idiosincrasia del equipo y respetando el lenguaje corporal y oral de ellos, no queriéndolos introducir en algo, que nosotros teníamos como correcto, pero que en ese momento y en esa época, no era lo correcto, así empezamos a generar ... así se empezó a generar “Guayaquil Superstar” respetando, entonces de ahí es que se buscaba el lenguaje corporal con sus signos, sus símbolos, sus señas que fuera inteligible para todo el público y el verbal y se creó un lenguaje teatral, diferente al que estábamos acostumbrados, absolutamente diferente, pero no por eso menos valido, fue muy válido, entonces tú tienes que la gente cuando se expresa acá es ampulosa, habla fuerte , ríen fuerte y empezamos a respetar símbolos, **signos** y modos y se armó “Guayaquil Super star” y creo la empatía, creo la comunicación y entonces ahí empezamos.

**VAVM: Pero yo también me refiero a que no solamente el tema, creo que también se produjo una estética diferente, una estética diferente al vodevil...**

**T.I:** Correcto, ¿por qué se produce una estética diferente?, porque venimos de escuelas diferentes, en la estética del vodevil, el teatro naturalista, etc, etc, la gente se aprendía su texto, encarnaba su personaje sin técnica y lo representaba y lo recitaba, cuando venimos con las técnicas nuevas, con Stanislavski, hasta que me muera, venimos a impartir la técnica teatral, donde la creatividad nace del individuo, es única y valida, entonces ese individuo encuentra a través de todas las técnicas de actuación que te conoces de memoria .... y de la expresión corporal que la dimos hasta el cansancio, para liberar lo que tienes dentro y poder expresarte y tener conciencia de tu cuerpo y establecemos esos parámetros la comunicación sincera con el público, la actuación verdadera y el hablar normal, no recitarlo porque la impostación debe llegar hasta la décima fila, - remedando una voz engolada- sino hacer una impostación natural cuidando tu órgano vocal y saber colocar tu voz y enseñándoles a diccionar que no se traben las j, que no aspiren las s, que hay un f y p, etc, etc, etc, entonces se les otorga toda una técnica de actuación a estos actores que participaron del taller y que se quisieron quedar para que ellos pudieran expresarse y allí se crea el lenguaje de la actuación y del modo, basado¿ en qué? En la técnica y en la teoría y se les daba teoría a muerte- tú sabes que me encanta la teoría-

**VVM : Bien, entonces ya estamos en los albores de los noventa , el Juglar empieza a tener , con la ida de Ernesto , parecería, como un pico y luego un...**

**T.I:** ...un quiebre, lógico y lógico, ¿ porque? Porque tiene un montón de gente capacitada y otro tipo de gente que quiere sobrecapacitarse , ingresando a un estudio metódico , a una escuela, lo cual es maravilloso, porque tiene un montón de gente capacitada, que sabe actuar y que además se les dan algunas premisas de pedagogía, entonces tienes como un montón de alfiles, que van a salir a crear , sus propios grupos y sus propias ideas y demás...se produce un resquebrajamiento, necesario y útil, porque de ser un solo grupo cerrado , van a haber diez. Entonces seguimos con lo que es la difusión del arte teatral.

**VAVM:** En este quiebre tú crees que hubo también, un giro de estas estéticas, de estos lenguajes, se produjeron otros puntos de vista o como tú dices este núcleo que creó El Juglar, sigue o mantiene su influencia.

**T.I:** Yo creo que sigue, porque la base fue muy sólida, como te digo dentro de impartir las técnicas –stanislavkianas- igual se estudió a Brecht y todas las ramificaciones de los géneros, que el absurdo, que el expresionismo. Todo lo que es inherente al teatro. Tenían una base bien sólida para seguir.

**VAVM:** Yo recuerdo que alguna vez La Mueca, presentó –La visita de la vieja dama- que era otro tipo de estética.

**T.I:** Claro, otro tipo de estética, con otro tipo de gente porque era de la ESPOL, porque toda esta gente sale a impartir clases en colegios, en escuelas e instituciones, como te dije, no se quedan encerrados, como si fueran –chéveres- ¡no! porque tienen una responsabilidad social, es como barrer tu vereda y no dejar que el perro se vaya a defecar en la puerta del vecino- porque no es correcto, ¿sí me explico?.

**VAVM:** Entonces en los noventa...

**T.I:** Recuerda que por ahí también estaba el grupo de Marina,

**VAVM:** el Teatro Experimental Guayaquil

**T.I:** Porque después hacen la historia y se olvidan de todo el mundo, y sale tu grupo, Teatro Gestus, ¿cuánto tiempo tiene?

**VAVM:** Va a tener 30 años.

**T.I:** imagínate hay un montón de gente que entiende que tiene su responsabilidad y que la comparte...

**VAVM:** La gaviota con Luis Aguirre.

**T.I:** La gaviota viene después porque La gaviota viene después de La Mueca.

**VAVM:** Si tuvieras que categorizar estos noventas, ¿cuál sería la categoría teatral que producen todos estos grupos?, ¿qué recibe el público?

**T.I:** El público recibe , actores entrenados y preparados para su profesión, directores preparados para esto y se tienen en consideración un montón de propuestas escénicas en cuanto a escenografía, vestuario , ya no se hace solo la obra naturalista, la comedia común de enredos, todo el mundo empieza a tocar temas autóctonos, y eso ¿ qué te dá? que venga gente que escriba, que grabe, que entre en la televisión...entonces la difusión es masiva, se crean campos de trabajo...el actor es profesional, porque vive de su trabajo.

**VAVM:** **Y las otras tendencias que pasa con todo esto? Las otras tendencias se diluyen, ya no se muestran de esta manera?**

**T.I :** Pienso que hay gente que se coge a esos vectores y se empiezan a crear mayor cantidad de frentes, que tú tienes en algunos momentos como el ITV, que empiezan a formar productores, las universidades que empiezan a tomarse el arte en serio, no como un pasatiempo, tienes también la creación del Centro de Arte, que es casi contemporáneo con el Teatro Del Angel, donde primero hacían sus propias producciones, con Alejandro Pinto.

**VAVM:** **Arte América... ya ahora saliendo de los noventa que influencia tiene Pinto de hacer los clásicos, dándole esta factura como de espectacularidad.**

**T.I:** No sé cuáles serían los requerimientos de esa Fundación, porque el Teatro Centro de Arte es una fundación, me imagino que el trató de cubrir esas expectativas,

**VAVM:** **Claro, Pinto entra en el mercado con la difusión hacia colegios, prepara espectáculos de gran factura, tenía todo un sistema de producción.**

**Ahora tu ¿qué piensas de esto?, todo esto que me has mencionado, Juglar, Mueca,¿ los nuevos colectivos, ¿tenían una premisa de grupo?**

**T.I:** Tenían una premisa de difusión, de cubrir campos y lo hicieron. Cuando el Juglar sufre la fractura, Isidro Murillo y Alejandra Pareja, se van a estudiar a la Argentina , hacen toda su carrera de arte dramático en la Universidad, Augusto Enríquez y Miriam Murillo, también y esos son profesionales fuertes, con una **base sólida y después un montón de gente aledaña que se va a estudiar a Mendoza.**

**VAVM:** **A lo que quiero llegar es que todo este trabajo de conciencia social, de equipo, de esta formación contrasta con la otra parte, el teatro que no es de grupo...**

**T.I:** Porque es de compañía, entonces muchos cuando ya los grupos, se disuelven, talvez por eventos históricos, empiezan las compañías, que en otros países hay millones, porque empezaron antes con esto, desde 1800, empiezan los teatros municipales, en la Argentina, con arraigo y apoyo del estado y del público. Indudablemente lo llevan los italianos, en su mayoría y los franceses, a los que se suman los autores argentinos. Este movimiento recién va emergiendo, no sé si dio temporal, no sé si dio nivel mundial, donde los movimientos políticos, la época

política, todo influye, porque la época política de la guerrilla, protestas, en la música, la canción protesta, se da en todas las artes se da ...todos estos movimientos de guerrilla donde van a llevar sus consignas socialistas, para no decir partidistas, sino de mejoras sociales, a partir, de combatir el capitalismo, tuvo un auge y en ese auge se crean los grupos. Ese auge, también se deshace, desaparece, lo exterminan, entonces que pasa, empiezan las compañías, que tienen un nivel más de orden de producción, o sea, quiero producir una obra , por ejemplo, de Augusto Boal, ¿ qué necesito?, necesito a fulano, a zutano y mengano, los busco porque los conozco y les digo muy bien, vamos a trabajar en esta obra; esto es así.. esto es así, se pagan, o no se pagan los ensayos, pero se les dará todo...esta producción va a durar hasta tal punto y se crean las compañías... son compañías las que se presentan ya no hay grupos...el grupo como tal históricamente se desvanece...talvez por la misma necesidad de sus integrantes, porque tocas un techo, tú estás dentro de un grupo, eres actor , hay un director, el director siempre va a ser director, puede que el grupo en algún momento se haga actor y le de paso a un compañero que se haga director y que se entrene, puede que le da paso, que primero sea asistente, si te gusta la dirección para luego hacer , y si reubiquen y se cambien puestos, pero tiene un techo, entonces los actores sienten que tienen un techo, sienten o que quieren ser directores, o que quieren hacer sus propuestas de acuerdos a sus propias visiones estéticas, ideológicas, etc. ¿ Y qué hacen? Tienen que salir y así sucesivamente, pero cuando estos integrantes de grupo salen van creando nuevas células, nuevos focos, nuevos círculos, que se empiezan a expandir, lo cual no es malo.

**VAVM: En todo caso si hay una real diferencia de estos sistemas de producción , de arranque, digamos ,en Guayaquil de los años ochenta, noventa empiezan a cambiar estos sistemas con la presencia de compañías...**

**T.I:** ¡claro!

**VAVM: porque yo si veo una diferencia, cuando los grupos empiezan a trabajar como generando esta formación, difusión, pero las compañías, empiezan a producir pero se atomizan...**

**T.I:** correcto

**VAVM : son productos esporádicos, que tienen una temporada, su ejercicio y terminó.**

**T.I:** fuera.

**VAVM: sin embargo continúan, digamos ciertas cabezas o elementos que siguen generando, en este caso, si lo ponemos así como un gran paraguas, entrando al nuevo siglo, como ves, tu ¿Qué cambio hubo fuerte, hablando del 2000? Cuando cambia el siglo**

**T.I:** Hay un cambio muy fuerte, primero porque hay muchos sitios que te van a generar actores, porque la propia comercialización te genera actores que no son actores, son gente popular, no

popular porque pertenezcan al pueblo, sino , porque todo el mundo los conoce; esta gente que es popular cae en mano de otra gente que quiere hacer dinero, quiere ganar con lo que hace, entonces produce un sinfín de espectáculos, porque ya están las compañías y en las compañías debe haber un productor , alguien que se dedica a armar todo este espectáculo, que va a cumplir su ciclo, su ciclo muere en su propio espectáculo, de esa compañía y después preparará otro y eso es lo que vemos. Vemos de productivo, que hay muchos actores, hay mucha gente de teatro, hay más sitios donde espectar teatro y de ahí va a prevalecer el concepto que cada uno tenga de su oficio.

Y si quieres el Teatro porque es tu pasión, es tu profesión y vas a llevar a cabo toda una obra de teatro, y aparte es tu profesión y tu ego te dice que te tienes que exhibir y puedes hacer una obra corta o no, quieres el Teatro pero quieres ganar plata, lo haces como entretenimiento o sea ahora hay Teatro entretenimiento, hay teatro de obras cortas, largas, tienes variedad para elegir.

**VAVM : y esto tú lo consideras, no hablemos de positivo o negativo, pero esta gran diferencia que se establece allá en el siglo XXI, hablemos de estos 17 años, de recorrido. Que pasa con esta atomización, estos nuevos sistemas de producción. Tú lo consideras que generan nuevas estéticas, generan un movimiento?**

**T.I:** Mantienen un movimiento de arte teatral donde la gente puede ir a espectar y enterarse y al que le guste el Teatro puede ir y tiene variedad para elegir que ver, pero no genera, para mí, a lo mejor mi concepto es muy viejo, generan más los grupos. Tenían otro tipo de responsabilidad, ahora como que ya es individual

**VAVM: Tú crees que esa responsabilidad que ahora es individual está más solventada hacia eso que tú hablabas del entretenimiento o de la conciencia social.**

**T.I:** Del entretenimiento. La compañía es para el entretenimiento... ahora tiene su valor porque a nivel de público es un acercamiento de un montón de gente que puede ver teatro en quince minutos – refiriéndose al micro teatro- que a lo mejor dice –chuta- me faltaron los otros 45, yo quiero ver una obra de teatro entera, me gusta, me gustó ver lo que es un espectáculo en vivo y estamos ganando todos los que hacemos teatro ganando público, a ese nivel, es válido.

Por ejemplo, cuando recién empieza el concepto de micro teatro que hace Tamariz, porque ese micro teatro te ofrecía un teatro que no ibas a ver en otra parte, así fuera la obra corta, era excelente, porque tu podías ir a ver , absurdo, expresionismo, naturalismo, etc., etc., etc. Entonces te nutrías de otra calidad de teatro y eso era excelente. Fui muchas veces ahí, [anécdota del lugar alejado y oscuro, con miedo refiriéndose al sector de Miraflores, donde funcionaba] tenía la oportunidad de espectar otra calidad y era fabuloso. Ahora no sé qué están haciendo en La Bota, no sé qué hacen en Pop Up, ahí me comentaron.



Fui a ver la Fábrica, que está aquí, con sus espectáculos de danza, súper rarísimos y me encantan, porque es otra propuesta escénica, otra categoría, ya es otra cosa... eso te nutre.

**VAVM:** ¿Qué tú piensas ahora? De este 2000 hasta acá la introducción de nuevos lenguajes, aparece por ejemplo, Muégano, con Santiago Roldós, que viene desde España, Itzel Cueva, que es parte de eso, que también se atomiza, etc. Existen estos nuevos lenguajes, que se amparan dentro de la teatralidad. Como ves esto en el sentido de contraposición de categorías, en la actualidad?

**T.I:** No sé, por ejemplo, ahora que hace Muégano Teatro.

**VAVM:** ...Teatro Físico, del teatro insertado en el performance, donde Santiago genera sus textos a partir de Pilar Aranda y gente que ha salido del ITAE, un teatro en que la textualidad surge de lo que se llamaba antes la -creación colectiva con autor- ; pero ahora se le da este otro tema como la creación a partir de la postmodernidad...

**T.I:** Eso es Grotowskiano, por las fotos que he visto, es como un ejercicio de expresión nuestro que hicimos millón, puesto en escena, según los chicos que han ido, Isidro [Murillo], Héctor, Andrés [Garzón], han dicho...-ya viene a decir Santiago Roldós que descubrió el agua tibia, cuando nosotros obras como esa, en los horarios de taller hacemos millones, hacemos una diaria-.

Yo no lo he visto, no puedo opinar; he recogido opiniones de otros. No me gusta cuando la gente mira a todo el mundo sobre el hombro, ¿qué? Es el mediocre, ese es el mediocre, que critica todo que está mal para decir yo soy chévere.

**VAVM :** Nosotros tenemos la única revista ecuatoriana de crítica que se llama El apuntador, es la única revista formal, internacional, que tiene espacios para la crítica, para el análisis, con sus bemoles también por ser la única. En algunos sentidos en ésta se manifiesta la posición de ciertos creadores que hablan de que el Teatro en Guayaquil, proviene de una tradición costumbrista, que aún no logra, desaparecer y ellos la ven, como un elemento que impide el desarrollo del público de otros referentes. ¿Cómo tú ves eso?

**T.I:** Es verdad que dentro de Guayaquil todavía se hace un teatro que se apoya en lo costumbrista, si tu tomas las historias de otros países que tienen mayor trayectoria teatral, porque esto ya se dio antes, como en Argentina, Méjico, Brasil... pasaron como ochenta años, haciendo lo costumbrista, para después poder desarrollar un propio lenguaje. Yo no creo que lo costumbrista , trunque otros modos de expresión, que ellos desean, porque ellos desean un modo de expresión europeo y el público en general , no estoy hablando de la gente que hace teatro; no tiene ni porqué , ni como, entender ese lenguaje, o ese modo, categoría o esa clase de teatro europeo.

Si tu planteas el absurdo, lo vas a tener que plantear bajo los parámetros nacionales, no tiene por qué plantear un absurdo, bajo el parámetro de los ingleses, que apenas que tu hagas dos frases, todo el mundo lo va a entender, la va a aceptar, la va a consumir y se va a reír, si es de reírse. Y no la va a entender el público ecuatoriano, porque tenemos otra historia, otra tradición, otra geografía, otra educación, entonces ¿podemos generar diferentes formas de hacer teatro? Sí, pero lo tiene que generar de la base, o quieren esos señores, insertar el chip de otra idiosincrasia...por eso no lo van a entender, ni lo van a asimilar, ni les va a gustar...esto todavía es un proceso, recién estamos en proceso, ya llegaremos a hacer todo lo que nos dé la gana... aunque lo veamos desde el cielo (risas) y mira que digo cielo y no infierno...aparte hablan costumbrista como peyorativo y allí voy a lo que yo decía...el primer choque que yo tuve acá...la gente decía ¿ecuatoriano? esto es malo... ¡puta madre! Tal vez no tendría la categoría que tiene un producto del extranjero, pero vamos en camino de lograr la excelencia de nuestro producto, ¿porque hablan peyorativamente de lo costumbrista? Señor hable orgullosamente de lo costumbrista porque son nuestras raíces y este movimiento teatral todavía está en pañales. Mira la cantidad de actores que hay, llegará un momento que ellos encontrarán un lenguaje para expresar las cosas de otro modo y tampoco están obligados, porque ellos tampoco tienen porque expresar lo que ya expresaron los europeos, es la mente más colonialista y retrógrada que te diga que hacer cosas costumbristas no es válido, ¿porque lo dicen peyorativamente? Es un orgullo, dime – orgullosamente ecuatoriano.

**VAVM: O sea que estos nuevos lenguajes también se podrían convertir en un punto elitista, como de una élite que solamente consume o de algún modo cree que ese sentido, esa vía, es la que la única o la posible.**

**T.I:** No porque el artista, el verdadero artista siempre está aperturado, a crear, o a ver o a inducir nuevas estéticas, no se queda en un punto, va más allá...siempre, el verdadero profesional.

Por eso te decía, a mí me encantó la propuesta del micro teatro de Miraflores, donde gente que está acostumbrada y gusta del teatro, y gusta de otro tipo, ya es como un público instruido, o por decir, con conocimiento de, puede ir a espetar, otras clases de actuaciones, de montar espectáculos y de hacer teatro, si bien a nivel masivo, vamos en un camino de construir, hay otros que pueden ir a espectral otras cosas, otras formas, otros lenguajes, orales, corporales, teatrales, como lo quieras decir, ese era un buen punto, tenían allí, pero bueno...

A veces también dicen comercial, y parece que vale menos que la caca, no señor, todo es comercial, porque nuestro sistema es capitalista y el capitalismo es toma y daca...o sea dicen comercial, no se a que se refieren, pero se creen que están más allá del bien y del mal.

**VAVM: Tati, de todo este gran abanico que has recorrido ahora, ¿tú crees que los sistemas de producción teatral, se han ido modificando?...**

**T.I:** ¡Mucho!

**VAVM: Cuales podrían ser esos hitos de modificación?**

**T.I:** Muchos en especial el cambio socio económico, que te afecta, tú tenías antes un montón de gente que te apoyaba.

**VAVM: Tú que piensas acerca de lo que se dice que el público guayaquileño, en su mayoría, hablando de teatro, solamente consume comedia, que las otras alternativas en géneros, se ven disminuidas porque realmente el consumo del guayaquileño no apunta hacia eso.**

**T.I:** Te diría que a nivel mundial, el público elige la comedia, antes te mencioné las capitales en donde se hacen obras de teatro, es también la comedia. En todas partes es la comedia, porque el público que viene, es una salida al teatro...si salgo contigo no te voy a llevar a llorar, pues, lo eligen así, eso ya no depende de nosotros, eso depende del público. Mira, yo he tratado millones de veces, de hacer acá un miércoles o un jueves, de teatro...teatro donde se hagan obras diferentes, intento todavía ponerlo, antes lo hacíamos, hacíamos un miércoles de música y un jueves de obras dramáticas, hasta que vino la guerra, la dolarización, la no sé qué y puff, fue difícil, es difícil mantenerlo. Es difícil también decirle a gente de trayectoria, ven que talvez no ganes nada...es duro y es casi hasta insultante.

**VAVM: ¿Ha cambiado el público?**

**T.I:** Un poco, sí, y se nota en lo infantil...el único que tiene público infantil es Augusto Enríquez en el centro de Arte, porque el infantil en otro lado no tiene público...todos esos padres que querían llevar a sus hijos que llevaban a sus hijos al Teatro, porque le daban una enseñanza, no están, ya no hay...también tienes el internet, las redes...

**VAVM: Acá va más una pregunta del trabajo que yo he realizado, como Gestus, ¿cuáles consideras en este tiempo, vamos a cumplir 30 años el próximo 2018, de presencia con sus picos, qué consideras tú objetivamente, que es lo representativo de esta acción en que participa el Gestus en todo este tiempo? ¿Cuál consideras que es la representatividad del grupo en el movimiento teatral de Guayaquil?**

**T.I:** Tiene muchísimo valor, porque ha estado presente treinta años, quiere decir que tiene treinta años luchando y haciendo presencia por un arte que es el Teatro y su valor es inconmensurable, porque aparte se ha logrado cohesionar y permanecer, aunque haya tenido variantes, aunque hayan llegado unos, se hayan ido otros, allí hay alguien que sigue luchando por Gestus; aparte presentó obras de diferentes géneros, han presentado: comedia, drama, absurdo, grotesco, etc.

Etc. Y quien haya tenido la oportunidad, de espectral, esas obras de ese grupo, logró nutrir su ser artístico, tiene un gran valor, grandísimo, porque entonces te dicen, -aquí no hay teatro-, perdón, hay un grupo con treinta años de permanencia, o sea, súper válido. Y es un grupo que se maneja en otros círculos, en otra clase social también, entonces te va a ir generando otras cosas. Tal vez, los propios integrantes del grupo no se den cuenta

**VAVM: Por eso se necesita otra mirada, porque se puede ser muy subjetivo. ¿Consideras que la tecnología ha modificado temas, poéticas, estéticas, contenidos en el teatro guayaquileño?**

**T.I:** Creo que entra con un aporte más, la tecnología para el espectáculo entra como un aporte más, para los que tengan grandes presupuestos, podrán usar de toda esta nueva tecnología, para los que tengan menos presupuestos, tendrán menos recursos, pero sí te simplifica muchas cosas,

**VAVM: Y este público que tu iniciaste finalizando allá por los setenta, ahora a 2017, esa tecnología ha modificado también su percepción del teatro?**

**T.I:** Creo que del Teatro en sí no, porque como es un espectáculo en vivo, que puedes usar, proyector, la temática tal vez, la tecnología es buena, porque te simplifica a millón, por ejemplo en luces, sonido, te aporta bastante, y me imagino que en los teatros grandes, como en el Teatro Centro de Arte, Sánchez Aguilar la tecnología simplifica millón.

**VAVM: Crees que el público se ha sectorizado?, esto es algo que te lo comparto para ver tu opinión. Yo tuve la suerte de participar en El Juglar cuando se hizo toda esta recopilación de obras, entonces hice -el centroforward- realmente considero que esa fue la semilla, estos cambios ¿se han considerado como una evolución?**

**T.I:** Sí! Tú hablas desde los inicios del Juglar hasta ahora, ha evolucionado, no solamente el público, todos, el público recibe información por las tecnologías y los seres humanos somos sensibles, donde el arte es parte del ser, por eso el espectáculo en vivo, no muere, por más que tenga toda la tecnología a su favor, nosotros como humanos, necesitamos de ese arte, donde vemos a otros humanos, hacer y expresarse, porque si no ya tendríamos que estar exterminados, como los dinosaurios. Se da una evolución en el público, sí, ha evolucionado y ha crecido, se da una evolución con el movimiento teatral ¡sí! Nada ha quedado estancado.

## **2. ENTREVISTA A JORGE PARRA- (GESTOR, COREÓGRAFO Y BAILARÍN ECUATORIANO)**

**24 /9/2017- 11h00- EN SU DOMICILIO**

---

**VAVM:** Jorge la idea es la siguiente, si tú podrías caracterizar o categorizar desde tu punto de vista, de la actividad teatral o escénica que desarrollas ¿cuáles serían los hitos dentro de este panorama de las artes escénicas? , ¿Cómo podrías categorizar el teatro desde Guayaquil desde el año 88, finales de los 80 hasta llegar hasta nuestros días? ¿Cuáles serían los hitos más grandes? o ¿cómo tú lo has percibido?, ¿hay evolución, cambios?

**J.P:** Yo me acuerdo que justamente en la década de los ochenta, era el momento clave de El Juglar, y a la vez, su momento de ir desapareciendo. De ser un grupo estable , de ser un grupo que llevaba la batuta del teatro popular en la ciudad, al mismo tiempo que El Juglar estaba el Teatro Experimental Guayaquil y estaban apareciendo otras agrupaciones ; así como apareció Sarao, estaba Gestus; estaban llegando cosas y estaba algo que me recuerda mucho esta época con el micro teatro que es El Candilejas...el otro día estaba haciendo una analogía y pensaba, que claro, por ciertos ciclos se repiten procesos donde de repente aparecen grupos muy interesantes, que van generando una actividad teatral; como en esa época los ochenta, noventa , el dos mil SRAO, Gestus, que marcaban diferencias muy concretas en la escena guayaquileña, con lo que se había venido haciendo ; por lo experimental, por aquellas cosas que proponían y que generaban también discursos estéticos nuevos. Pero, a la par de eso, entre que desaparecía El Juglar y también desapareció el vodevil enorme que había en El Candilejas, como casa de eso. Yo diría que en este tiempo para acá, ese espacio de algún modo se recupera con el Micro teatro, o sea en cierta manera, o sea como que sucede que la parte ligera, aunque todo lo que sucede en el Micro teatro no es ligero, pero tampoco todo lo que se hacía en El Candilejas era ligero. De repente, allí mismo se daban obras de texto como de Eduardo Solá, nosotros estrenamos Amortiguando [se refiere a Sarao], Marina estrenaba otras cosas y era como además el Teatro del centro de la ciudad que proponía una posibilidad de entrar en procesos de taquilla, y ¡qué sé yo!

Pero, yo pienso que el Teatro guayaquileño, siempre ha estado en ese ir y venir de cosas, como que los grupos no se pueden sostener toda la vida, a pesar que ha habido grupos de larga duración, como tu grupo, por ejemplo, el Gestus que está desde mucho tiempo atrás .

Pasaba un poco, con Sarao, que de pronto, desde el año 2008 para acá comenzó a dejar de estar, a dejar de ser, a dejar de producir también piezas muy concretas, obras con las que el grupo, de algún modo tenía su bandera emblemática , digamos de producto escénico.

**VAVM:** Jorge, cuando tú me hablas, de este período como del ochenta, noventa en que estas agrupaciones empiezan a dar estas como diferencias, experimentales, nuevos discursos, visto a la distancia: ¿cuáles eran esos discursos? ¿Qué era lo nuevo que traían?

**J.P:** Por ejemplo, en Guayaquil, en el caso particular de mi experiencia propia con Sarao, era más bien la fusión de la danza, el teatro, cosas que no pasaban todavía en la ciudad, removían un poco los procesos escénicos. Por ejemplo, el Gestus, ustedes empezaban a experimentar con una bailarina coreógrafa como Mirella Carbone, que hacía propuestas grupales distintas, o sea, propuestas donde el cuerpo entraba en un discurso más expresivo y la teatralidad se veía, digamos fusionada por otros lenguajes, por otros discursos, que iban más allá del texto, o de la teatralidad tradicional.

**VAVM:** Entonces, ahora si nos remitimos como este primer hito, esta presencia de los nuevos grupos, que traen estas nuevas referencias, luego que pasa desde tu visión. Por ejemplo, iniciado del 2000, 20005, si lo vemos por etapas ¿qué pasa luego?

Mira, en el año 1995, cuando Sarao abre su sala, busca la manera de sostenerse, y ya como por el año 2000, en Sarao por ejemplo, se comienza a generar ...y hablo de Sarao, porque digamos en primera persona viví la situación.

Se genera esta cuestión de mantener la sala, el propósito de mantener la sala, implicaba generar obras más comerciales, de algún modo, que en el interior del grupo se percibían como más comerciales pero que intentaban no dejaban de tener nivel, no dejaban de tener calidad. Pero eso poco a poco, se fue desvirtuando, a la larga Sarao descubre que hay un personaje, personaje, que se convierte como en el marketing, en la vaca gorda, que es Norma Lixta..y Norma Lixta comienza a tomar como una presencia fuerte, llegó a un momento en que de repente, comienzas a notar que Sarao, deja de hacer danza, teatro...Sarao deja de hacer ciertas cosas, para convertirse en un sinónimo de Norma Lixta y del Café Teatro, que en ese momento se daba y que luego deviene en el stand up comedy, que Lucho [se refiere a Lucho Mueckay] lo va llevando para ese lado.

**VAVM:** Eso que año tú lo puedes colocar?

**J.P:** Desde el año 97, hasta nuestros días.

**VAVM:** 97?

**J.P:** sí porque en el año 97, porque en el año 95 se abre la sala; para el año 97 ya veíamos que la sala estaba generando complicaciones para sostenerse, porque la producción interna, no era suficiente como para que la sala, efectivamente, por ese hecho, es que a mí, se me ocurre, pensar en los Festivales. Pensar en el Festival de Artes Escénicas, como un discurso, como una

posible programación permanente, que precisamente se hacía para que desde octubre hasta diciembre la sala esté copada; porque el Festival se hacía como un Festival de temporadas, entonces los grupos llegaban el fin de semana de jueves a domingo los tres meses y entonces, el formato de Festival se generó, un poco, pensando en mantener la sala y pensando también en hacer gestión porque no se hacía en la ciudad.

Entonces era como la posibilidad de que traer a MalaYerba, La trinchera; grupos que no llegaban a la ciudad porque no había quien los traiga y la sala era un buen pretexto para que eso suceda. A la par también estaba La Mueca, acuérdate, que La Mueca abrió su sala más o menos en esa misma época con Oswaldo Segura, pero como que era, un espacio de comedias diferente, había un poco de todo eso, en la medida que fue desapareciendo Candilejas, el vodevil, fue apareciendo La Mueca y lo que se sostenía el Gestus, El teatro Experimental Guayaquil, con sus producciones esporádicas.

Y ya para el año 2000, se instaura en Guayaquil, el Muégano, que también llega justamente en el marco del Festival, creo que fue en el 2003, que llega El Muégano 2002, 2003, que entra en el Festival con una de sus obras y al poco tiempo se quedan en la ciudad y comienza a generar sus trabajos, sus productos escénicos y que está hasta ahora.

**VAM: Ya, entonces si podemos categorizar, tú, dices había vodevil, comedia ligera, un teatro más popular, luego entran estas tendencias novedosas, experimentales, nuevas formas de producción, los Festivales, la gestión de las salas, para mantener el trabajo de los grupos. Luego ya estaríamos hablando de inicios de siglo XXI, que pasa ahora? ¿Qué pasa a partir de ese momento? Cuáles serían las diferencias de categorías, si cambian o se mantienen, o que está pasando por ahí? Con la presencia de Muégano, la presencia de otros grupos por los festivales?**

**J.P:** Yo pienso que desde el 2000 hasta el 2008, a pesar de las producciones, yo sentí como un bache, esto es muy personal, sentí como que de repente hubo un vacío, de cosas, talvez crisis económicas. Sentí que había menos producción, y que no había lugar tanto a la indagación, de lo experimental que en un momento dado fue como [hace un sonido onomatopéyico como de explosión] el reventón, de repente, como que tuvo un punto de ebullición y de pronto se detuvo. Entonces, yo sí creo que el Festival en algún punto, a mí, personalmente me dio la opción de comenzar a indagar otras cosas, también de tener otras necesidades y creo que también a otros grupos, pero que te podría decir. Después aparece el tema de...nosotros abrimos esta casa, en el año 2014... [se refiere a su casa ubicada en X] estábamos en pleno montaje de –Mía Bonita- y teníamos la necesidad ...ya me había ido de Sarao, y tenía la necesidad de tener un espacio, abrimos la casa y al abrir la casa, se genera como un espacio nuevo, de representación.

**VAVM: ¿Cómo lo titulaste?**

**J.P:** Primer piso, primer piso aparece como una cuestión absolutamente necesaria, para nosotros como grupo artístico, de repente habíamos estado trabajando, como artistas residentes en el ITAE y en el momento en que eso ya no es posible, me encontré como colgado, en no saber dónde ensayar, donde entrenar y decidí movilizar la casa y abrirla por un lado para el entrenamiento. Pero en el montaje de Mía Bonita, se enferma, una de las intérpretes y el montaje se detiene como por dos meses. Entonces cuando regresa Vanessa [X]

Yo la vi toda destruida, flaca, esquelética, llena de agujas y se me ocurrió hacer un performance con ella dentro de la casa. Yo dije, Vanessa, ¿qué tal si comenzamos a ocupar la casa? y me dijo que sí; cada quien asumió la responsabilidad de generar...se generó la primera edición de Primer Piso, que tuvo en esa misma edición una segunda parte y después cada año lo instalamos.

Ese mismo año, llegó Tamariz a ver lo que hicimos aquí en la casa, y el mismo año a finales, él decide abrir café teatro...eh...micro teatro. De hecho, nos comentó que iba a haber un festival, micro teatro... cosas que ya en España, ya habían sucedido y que también habían ganado su desprestigio como tal. O sea, cuando tu comentas con los españoles, micro teatro, ya son cosas que pasaron. Y estaba en Argentina: Escena doméstica, en Chile, o sea, cosas que ya se estaban suscitando y que se daban incluso en los festivales. En Colombia, esto de utilizar las casas, no era una novedad, entonces, para nosotros más que una novedad, era una necesidad, y eso fue el punto de partida para el microteatro, comienzan a abrir otros lugares y comienzan a suscitarse este tipo de teatralidades de formato corto, para decirlo de alguna manera.

**VAVM: Y si ahora hablamos de estas categorías estéticas, de lo experimental, ¿qué pasó?**

**J.P:** Yo creo que lo experimental ha seguido teniendo su discurso, ya cada quien...hay como más teatro en la ciudad y sí lo que más hay es micro teatro, obviamente en este momento.

**VAVM: ¿por qué?**

**J.P:** No sé, tengo la sensación que es lo que más se conoce, lo más visibilizado es el micro teatro, la gente trabaja un texto, va y lo pone; pero no hay allí dentro un discurso de búsqueda precisamente, un discurso experimental más allá de lo que podría dar el director en un tiempo corto de montaje, para una pieza corta.

Hay cosas que se han hecho en la ciudad, esporádicas, pero yo no veo como un movimiento teatral, yo a pesar de todo lo que se dice, del gran espacio, del gran desarrollo cultural, teatral de Guayaquil, yo no lo veo tanto así, yo veo que hay un desarrollo de microteatro , pero un desarrollo teatral hay pocos grupos que están trabajando en procesos experimentales y que están buscando cosas, o sea, siempre he pensado , una de las cosas que está pasando es que los grupos que hacemos cosas de formato más grande tenemos que empezar a entender la manera de como



visibilizarlas, como hacer un mejor marketing, como mercadeear mejor; los productos teatrales, que no sean micro teatro porque, el problema que hay no es el micro teatro, sino que la contraparte, no está haciendo bien su trabajo, en relación a cómo poner en evidencia, lo que está pasando en las salas, en las casas o en otros lugares con procesos distintos y que micro teatro si hace bien su trabajo de mercado, eso es real.

**VAVM: ¿Cambiaron los públicos? Jorge, en toda esta gama.**

**J.P:** Sí, yo creo que hay público para todos en este momento, el Festival [se refiere a XX FIARTES g organizado desde Zona Escena 2017] tiene su público, es un público de teatro que lo que nos ha ido siguiendo hasta Samborondón, [se refiere al Teatro Sánchez Aguilar, en esta edición se realizó la programación en la Sala Zaruma de ese teatro]que esa ha sido una lucha de estos últimos cinco años del festival, porque cuando se hace la ruptura con Sarao y se comienzan a abrir espacios nuevos, ya teníamos ganado un público con el Teatro Centro de Arte, que también se generó una ruptura con esa sala; trasladarlo a Samborondón, se produjo como un quiebre, porque la gente se resistía un poco, a ir a ver el Festival tan lejos, pero hoy por hoy, ha sucedido que el público se acerca más , se está recuperando ese público y ha crecido un público ; si hay algo que ha hecho micro teatro es generar nuevos públicos. También se han generado nuevos públicos con las carreras universitarias, o sea , esto de que los estudiantes de Artes Escénicas ,que estudian Teatro, incluso ,la fusión de las otras artes , especialmente las artes visuales genera estudiantes que van y se acercan a otros procesos estéticos que no son los suyos.

A mí, me ha tocado trabajar, incluso el último trabajo que yo hice dancístico fue un trabajo hecho con músico, un artista visual y con la gente de artes escénicas. Entonces ya esos discursos se han comenzado a generar y el tema de las carreras, indudablemente lo académico, genera un importante espacio de nuevos públicos, de nuevos creadores. Yo creo que en una década más la ciudad sí va a tener un desarrollo cultural mucho más grande y más real, que el de este momento, porque en este momento, todo está basado en producir para ganar y digo todo para hablar al tema más cercano del micro teatro, que se ha generado el discurso teatral de producción y de trabajo de los artistas, de ir un mes para generar un billete que sí genera.

**VAVM: Entonces esto que el trabajo que tu empiezas a visibilizar como trabajo de grupo, de otras estéticas, de otras formas de producción ¿qué pasa? Cambió ¿hacia dónde ahora? Entretenimiento ¿hacia dónde va?**

**J.P:** Yo no creo que ha cambiado tanto, puede ser que sí esté cambiando, ha cambiado la cantidad de producción de entretenimiento, o sea, el entretenimiento se ha puesto en la picota, se ha puesto por encima de lo que te decía antes, por el tema de que las gentes que están detrás

de eso, manejan un nivel de marketing y de publicidad, muy bien, o sea , lo hacen bien, y como lo hacen bien están visibilizando eso como una potencia teatral de la ciudad y han generado también ese discurso y se cree desde afuera que Guayaquil es una ciudad de micro teatro, que es una cosa que, los grupos como el tuyo , como el mío [se refiere a Zona Escena]Muégano, e incluso otros grupos deberían comenzar a tomar nota de eso y comenzar también a pensar también que esos discursos , los discursos de los grupos vigentes y estables tiene que tener más visibilidad.

**VAVM: ¿Cuál crees tú que ha sido la representatividad del teatro Ensayo Gestus en este marco?**

J.P: Yo Teatro Ensayo Gestus, lo he visto como con tres etapas: la etapa inicial que yo recuerdo que conocí cuando tú estabas en la Universidad Católica y de ahí sale, después la etapa con Mirella Carbone que se genera como un discurso, talvez la época mucho más experimental del Gestus y el Teatro posterior que viene a trabajarse con un proceso de texto directamente. Yo encuentro que el Gestus ha ido variando su discurso. Yo no he ido a ver los últimos trabajos de ustedes, pero la última vez que vi un trabajo , encontré que el trabajo está más centrado en la temática de la textualidad y los personajes, a partir de allí, que el discurso que vi con Gali Galápagos, en la época de Mirella Carbone; donde el cuerpo y las propuestas más experimentales, entonces eso me pasó también un poco con Sarao después, por ejemplo, empezamos a pasar de –Amortiguando- a –Crónica de luto cerrado- como que a Lucho el teatro, como tal, se lo iba jalando y de repente el concepto musical en –No puedo verte triste porque me matas-y posteriormente al café teatro, hasta ir reduciendo la oferta hasta Norma Lixta.

Me entiendes? Esas cosas como que le van pasando a los grupos, de algún modo, porque, quien los dirige, por el momento, la necesidad o las ganas que uno tienen. Yo sí creo, que uno tiene que en un momento determinado, re verse.

A mí me tocó, justamente abandonar Sarao, para pensar en qué es lo que quiero hacer, y dedicarme un año entero, a suponer, a experimentar y a revisar por donde quiero ir y estoy en eso todavía. Y han pasado cinco años de eso, y esos cinco años para mí han significado...^se corrige] no, han pasado ocho años, con la posibilidad de estar indagando cosas que me interesaban hacer, retomar la danza, por ejemplo, de verdad. Retomar una teatralidad que me interesa hacer del cuerpo y muchos experimentos posibles, hacer con la gente al interior un laboratorio, me interesa mucho el laboratorio, trabajar desde allí. Entonces, creo, que pasan cosas en la ciudad y me sumo a esto de que en la ciudad las cosas que pasan son poco visibilizadas. Creo que el Gestus también necesita más visibilidad,

Es lamentable que Marina [Salvarezza], no esté produciendo cosas mucho últimamente, he sabido que quiere hacer algo pero por ahí no lo ha terminado, entonces se nos ha puesto encima el micro teatro y yo creo que hay que reforzar lo que hacemos. No desconocerlo [el micro teatro] porque está si no hacer más visible lo que hay.

**VAVM:** Desde la contraparte, desde la gestión que tu realizas, tienes la posibilidad de enlazar, viajar, ver otras propuestas. Por contraste, ¿ qué es lo que no se hace en Guayaquil a nivel de teatro? Como para sacar objetivamente, lo que hay y lo que no hay.

**J.P.** Creo que el Teatro no se está mezclando con las nuevas tecnologías, por ejempló, recientemente, estuve en dos eventos internacionales en Costa Rica y Venezuela, en el Festival de Caracas y en el Festival de Costa Rica, y hay una tendencia muy grande en este momento, digo tendencia porque vi mucho de esto, que antes se veía más en la danza, es la que más se acercaba a las artes visuales, al performance, a los discursos estéticos novedosos en la danza contemporánea. Veo que el teatro ha entrado en el mismo discurso, y vi un trabajo con mapping de una compañía española con una sola actriz y con una pantalla gigantesca, donde se proyecta el mapping y además la pantalla estaba completamente fragmentada. Ella [la actriz] tenía un discurso, en ese lugar con cosas que entraban y salían y el video. Entonces no necesitaban mover más actrices, y estas cosas por ejemplo también pasaron con el –Mapa teatro- cuando llegó aquí hace cinco años. Entonces creo que nos está haciendo falta, que la gente de teatro, así, como la gente de danza, piensen en un espectáculo real, no es que los otros no lo sean, sino un espectáculo de ahora. Renovar las propuestas estéticas, entrar en un discurso en que la tecnología creo que nos va a ayudar muchísimo en todos los sentidos. Incluso en la difusión. Otra cosa es que tu llegas y los festivales están plagados de actores súper bien entrenados...

**VAVM: ¿Corporalmente?**

**J.P:** Corporalmente y actoralmente, gente con voces muy potentes, gente con corporalidades muy experimentales, búsquedas extraordinarias y que hacen cosas increíbles en escena, entonces esas cosas están pasando en el mundo. Y creo que nos hace falta, Nos vanagloriamos del micro teatro, que genera un gran movimiento, pero está pasando poco.

**VAVM: Ya sabemos que el mayor consumo está dado por el micro teatro, si le ponemos un ojo al público, qué pasa con nuestro público guayaquileño, este consumo de entretenimiento, qué tipo de público jala , que tipo de público hala al otro tipo de teatralidad.**

**J.P:** Tenemos que ser bien honesto, en la época del Juglar, el público que iba era de clase media, porque era un público que podía pagarlo, a pesar de que los contenidos eran populares, era teatro popular, aparentemente, hecho para el pueblo pero no es el pueblo el que podía verlo,

porque no es la gente de Mapasingue [un gran sector geográfico en Guayaquil de extracción socio económica baja] que podía pagar una entrada.

Pasa lo mismo con el micro teatro, la clase media y media alta es la que sigue, y la pequeña burguesía, va al teatro a ver esto, porque pueden pagar cuatro, cinco entradas de cinco dólares y además quedarse en el bar un rato.

Es un público de bares, es un público que bien podría estar en un cafetín, tomándose y viendo algo como un entretenimiento. No es un público con el que tú puedas dialogar reflexiones con el Teatro. Ese público que le interesa esto último, va a ver Gestus, viene aquí a la casa, va a ver Mía Bonita, va a ver a Santiago [Roldós] con sus obras, porque tienen un contenido político y quieren reflexionar sobre eso, entonces, son públicos distintos y hemos tenido la desgracia, de que la televisión se encargue de generar un público mucho más ligero todavía.

Que es el público que cree que los actores, deben hacer cosas como esas [como los productos televisivos] porque hay un pensamiento de marketing en la televisión que cree que la gente necesita identificación y la identificación es el populismo. Sigue siendo político, porque es el populismo desde el punto de vista del mercado. Entonces generan eso para las masas, las grandes masas, que creen que hay esa identificación. Si la gente hubiera recibido otra información, sería otra cosa la que vería. Sí es verdad que históricamente, el público de Guayaquil le gusta, la comedia, a la gente guayaquileña, le encanta el humor, o sea cuando tu presentas... yo me acuerdo, en Sarao, para salvar Sarao, en las épocas en que Sarao se salvaba, era la maratón del humor.

Entonces qué es lo que hacíamos, eso que se hace ahora, convocar gente, figuras de pantalla, lo mismo que está haciendo micro teatro, convocar figuras de pantalla, como David Reinoso, llevarlos al Teatro y hacer que vaya el público. Hicimos eso, esos son pecados, como las mentiras blancas [risas] que se las hizo, que no es una cosa nueva del micro teatro, pero que la ha convertido en la bandera de su trabajo.

**VAVM: Temas, cuáles han sido los temas, que se han ido abordando en este gran paraguas de estos treinta años.**

**J.P:** Yo siempre he creído que el amor está presente en todo. Entonces las obras están muy conectadas, con historias, entre historias de amor, pero últimamente, como que el tema político ha estado más cercano,

**VAVM: ¿piensas que ha resurgido?**

**J.P:** Sí, es un poco lo que pasa con el Muégano, con nosotros de algún modo y porque pienso que la forma de hacer teatro, es una actitud política de los grupos.

**VAVM:** Ahora, haciendo una revisión, el Gestus por ejemplo, luego de que estuvimos como TEG+TEG, te acuerdas? Nosotros hicimos una asociación importante con Marina Salvarezza, durante toda la crisis económica del 2000, que nos duró más o menos desde 1999 hasta el 2004, en donde por ejemplo poníamos obras de texto como –No todos los ladrones vienen a perjudicar- de Dario Fo, hicimos a Pipo Martínez, hicimos Ionesco,- La lección-, hicimos comedias, tomamos obras de Cristian Cortez, obras de autor. Y luego, que de algún modo nos hemos relacionado por los Festivales, -QEPD-. -Falsa Alarma-, - Las Pericas-, de Nicolás Dorr. Últimamente hicimos Cucarachas, de Cristian Cortez. Son obras de texto, como tú dices, muy poco hemos trabajado la creación colectiva. Como Gestus trabajamos creación colectiva, con la -Cándida historia de Pedro Piñon-, con el - Colorín Colorado- y el texto de- Gali Galápagos-, si bien había una presencia corporal tenía un texto porque el texto era una adaptación de Isabela Falco del texto de Salvador Lemis

**J.P:** Nosotros también hacemos trabajamos con texto, pero en nuestro caso son escrituras que hacemos desde adentro, y que posteriormente salen , pero no hemos acudido a textos de autor digamos, por un lado. Pero sí trabajamos igual con textos,

**VAVM:** Nosotros siempre hemos trabajado con textos de autor, crees que de algún modo siendo el teatro político, si tu revisas esta trayectoria del Gestus, en donde lo ampararías esa posición política.

**J.P:** Es muy difícil, ustedes han estado trabajando la identidad por ejemplo, desde la dramaturgia de Cortez y de Pipo[ se refiere a José Martínez Queirolo] a pesar de que han ido con otros autores cuando estuvieron con Marina,

**VAVM:** Hicimos a Roberto Cossa...

**J.P:** Por otro lado los textos cubanos, o sea, de algún por el lado del lado latinoamericano, talvez, pero sí la pregunta que me deja pensando de qué manera el Gestus, ha estado amparado políticamente en alguna posición política...

**VAVM:** Política, no me refiero a partidismo político, sino de la acción política de su teatro de esta colectividad

**J.P:** Claro, no sé, ahora mismo a Guayaquil creo que le haría muy bien, que este teatro sobreviva, por ejemplo, porque suceden otras teatralidades, y yo pienso que el Gestus como el teatro de Marina, deberían representar la ciudad en esas líneas. No sabría cómo contestar tu pregunta en este momento, me dejaste puc [sonido onomatopéyico para decir sorprendido y en blanco] sobre la posición política del Gestus.

Nosotros sí...hemos trabajado concretamente

**VAVM:** ¿Cuándo dices nosotros? ¿Te refieres a Zona Escena?

**J.P.** Sí como Zona Escena, concretamente, sobre algunos discursos –queer-, por ejemplo, con Mía Bonita, estos temas nos han interesado confrontarnos políticamente. Ver como en la ciudad, se han tratado, el país como los ha tratado, como la constitución los ha tratado, como los teatros lo han recibido, porque, no tuvimos cabida ni en el Centro de Arte, ni en Sánchez Aguilar, tuvimos rechazo por la temática, para nosotros eso sí fue....sabíamos de entrada, que hacer esa obra nos representaría, ese tipo de imposibilidad; y con toda la intención, la hicimos igual, sin escatimar nada. Ahora la estamos retomando, no sabemos qué va a pasar, ni donde la vamos a representar otra vez [risas]

**VAVM:** **Parámetros de gestión, tú me hablabas que habían cambiado, en un momento dado esta necesidad de presencia, de manejo de producción, para mantener el espacio. Que de alguna manera existe todavía. Esos medios de producción, de qué manera fueron cambiando? ¿Cómo lograr esos recursos de producción? ¿Cómo se lograban al inicio? ¿ahora hay una mayor presencia del Estado? ¿ Los grupos siguen trabajando a nivel de empresa privada?**

**¿Hay una mezcla? ¿De dónde surgen estos recursos, estas formas de producción?**

**J.P:** Yo creo que ahora se da un fenómeno con lo que hace Tamariz con el Sánchez Aguilar los fines de año, formas de producción gigantes, que están conectadas con un marketing muy cercano a un lugar determinado : Samborondón y los consumidores de los supermercados, de Samborondón [risas] o sea, es real esa parte, digamos que es bueno para él, para el teatro[Sánchez Aguilar] y es bueno para el supermercado y el centro comercial; pero no es bueno para el Teatro en general, porque sucede que eso determinó que las formas de producción, deben ser como esas, para que aparezcan los auspiciantes.

Entonces esas maneras de producir son unas maneras, que de algún modo...sí el grupo las descubrió como su posibilidad, pero eso hace que una obra chica como la de Gestus, no pueda entrar en un discurso de marketing más grande, tendríamos que conseguir auspiciantes chiquititos que sean sensibles a entender esas otras teatralidades, que no sean –Pinocho- por decir algo. Eso es una cosa que ha venido pasando en la última década, en los últimos diez años, antes era posible conseguir – Torvi-[una marca comercial de insecticida], yo conseguía auspiciantes más chicos, con empresarios que de algún modo, tenían sensibilidad por el Teatro y que iban a ver ... iban a ver a Marina, a Sarao.... Pero ahora también devenido la crisis económica; a la gente, los empresarios tienen que pensar si de verdad pueden invertir en cultura, si vale la pena, porque no les representa ningún tipo de rebote, lo que sucede en cambio en Samborondón, sí; porque es un negocio redondo: por cantidad de entradas y de consumo, hay que consumir en el supermercado para conseguir una entrada más barata, entonces eso es un

negocio. En cambio conseguir un auspiciante, un sponsor que te de dinero directamente para algo, si no eres amigo, o estás conectado a nivel social con una de esas personas no lo consigues. Está muy difícil. Ahora el tema del gobierno, es una opción que surge en el 2008, cuando aparece el Ministerio de Cultura que ha ido deviniendo en casi nada, hasta ahora, por ejemplo, empezó generando productos de 90.000 dólares, para Festivales y grandes procesos, porque eso era muy político, ahora mismo de los 90.000 bajaron a 20.000 para el caso de festivales. Han ido disminuyendo, se quitaron los rubros para viajes para fuera del país, que lo quitó Paco Velasco, y se han ido perdiendo los auspicios que antes el Ministerio hacía.

Entonces, pienso que se han ido perdiendo cosas desde el lado oficial; el Municipio ha ido ganando en sus conexiones directas, con gente conectada con el Municipio, como lo que pasa como con Carlos Icaza, con Tamariz, que han conseguido cosas muy rápidamente, por sus conexiones directas con la gente del Municipio. Entonces, esos son indicadores de como a gestión ha cambiado. Yo por ejemplo, para los Festivales, consigo más cosas afuera que aquí, o sea las cosas que consigo para traer a los grupos de teatro fuera, es más fácil para mí conseguir recursos para los grupos de afuera, que de los grupos de acá. Me resulta, más fácil hacer una carta, trabajar con fundaciones suizas, y conseguir que un grupo de Suiza venga avalado por su propio país. Resulta más fácil, porque a Suiza le interesa mover a su gente; a España, le interesa mover a su gente hacia afuera, a otros países como Colombia, genera recursos para los pasajes, incluso parte de los cachés para que venga su gente. Entonces son como gestiones posibles de hacer en el caso de un Festival. Pero en el caso de una producción de una obra de teatro, creo que al momento es bastante complejo conseguir plata, sobretodo, si no estás en ese nivel de producción donde el marketing va a hacer para las grandes salas.

**VAVM: ¿Y antes? , al inicio, desde tu perspectiva. ¿Cómo era la relación de esta parte? Tú me hablas de auspiciantes de empresa privada y¿ la relación con el Estado como era?**

**J.P:** El banco Central tenía el Departamento de Difusión Cultural, que luego devino en esto que hizo Fredy Olmedo con el MAAC y la música en Guayaquil por lo menos se fue hacia ese ángulo, generando, talvez, el proceso de gestión económica para la cultura, más importante que se haya dado en el país. Porque lo que hizo Fredy allí una inversión de muchos millones que habiendo tanta gente, igual generó corrupción. O sea, corrupción en el lado de la parte técnica, de cosas que estaban ahí perennes y gente que ganaba un montón de plata por alquilar equipos en el MAAC. Nosotros tuvimos beneficios allí, para el Festival conseguimos dinero, nos daban 5000 dólares, en dos ocasiones y algo similar fue con el Ministerio de Educación y Cultura, que antes estaban fusionados. Entonces se generaban pequeños soportes, por la Sub Secretaría de cultura, que había en ese tiempo, nunca tenía presupuesto. Entonces, bastaba que Lucho sea



amigo de Raúl Vallejo, para solicitarle por una carta un auspicio y por ser su amigo se lo daba. Así funcionaba.

**VAVM: ¿Grupo o compañías? En tu discurso me hablabas de grupos que existían y existen ahora, que tratan de mantenerse.¿ Cómo funciona? La presencia hoy de gente que se junta, hace una producción, luego desaparecen? ¿ Qué pasa en el tiempo? ¿El grupo desaparece?**

**J.P:** El tema de grupo no ha terminado de desaparecer, se ve menos en el mundo, o sea, las compañías en los festivales que he visitado últimamente, por ejemplo, ahora traje de Colombia un grupo que se llama –Corto Cinesis- que es un grupo; pero esos bailarines, que son actores y bailarines, trabajan a veces con otras compañías de teatro o de danza, por separado, pero pertenecen a –Corto Cinesis- ese es un grupo estable. Como nosotros somos un grupo estable que nos mantenemos como grupo; pero se ha generado por ejemplo lo que hace DAEMON, que no tiene una compañía, es una productora, que genera un proyecto a manera de compañía, pasa igual con La Fábrica, no tiene un grupo de danza, pero eventualmente produce danza con bailarines distintos, entonces, arman un proyecto, lo financian, les pagan a los bailarines y chao. Pero esa tendencia, no sobrevive bien, porque por ejemplo, tú no puedes tener una obra de repertorio por un tiempo determinado porque no puedes sostener ese grupo por un tiempo, son proyectos que tienen fecha de caducidad muy cercanas, pero eso es lo que se está dando. En la danza pasa mucho.

**VAVM: Si se dice que el gusto, el hábito se lo crea, con este tipo de obras esporádicas, ¿ qué pasa al público? Como tú decías es un público bien determinado, acá en Guayaquil las temporadas son cortas, de un fin de semana?**

**J.P:** Nunca han sido largas, aunque nosotros en una época habían temporadas largas.

**VAVM: porque lo generaba el grupo.**

**J.P:** Sí, lo generaba el grupo, de hecho, ahora mismo, nosotros como grupo aquí en la Casa hacemos una temporada de uno o dos meses, tratamos que la temporada se sostenga, de hecho la temporada mejora cuando pasa tiempo, eso también ha cambiado en la mentalidad de la gente por la influencia del mercado. Yo creo que el mercado, el cine mismo y todo lo que tiene que ver con las redes sociales por el nivel de información se mueve más rápido, la gente –twitea- y cosas como ese concepto de –twit- que está muy cercano con lo que le pasa a la gente actualmente. Los jóvenes no quieren demorarse mucho en no hacer nada, quieren hacer todo más rápido, entonces el micro teatro le es muy conveniente, pasa que la gente va a ver una obra en quince minutos o menos , cuando tienes que ver una obra sentado de hora y media, lo piensan ya , porque tú mismo te dices, ah¡ en quince minutos se puede, entonces es como un discurso que ha

ido cambiando con la tecnología, con los nuevos medios, con cosas que insisto, los grupos debemos reforzar.

**VAVM: ¿y esto de actores en televisión y teatro?**

**J.P:** En la televisión, en la época de – Los Entenados- eran actores, lo que pasa ahora en la televisión , es que la mayoría de las figuras, las mujeres guapas, los personajes , no son actores, son modelos que se vuelven actores de la noche a la mañana, hombres y mujeres, entonces eso si es terrible, el guion es un asco, supongo que los guionistas escriben pensando en lo que tienen que hacer, guiones predecibles , actores terribles, no hay nada para rescatar en eso.

### **3 ENTREVISTA A HUGO AVILÉS (GESTOR Y TEATRISTA ECUATORIANO)**

---

**Entrevista realizada en la Casa de la Cultura Benjamín Carrión, Núcleo del Guayas – 26/9/2017**

**VAVM: Hugo si echaras tu mirada hacia atrás y quisiéramos poner categorías, rubros para el teatro guayaquileño en estos últimos treinta años, a partir de, finales de los años ochenta. ¿Cuáles serían esas categorías o los principales hitos que se podrían abordar?**

**H.A:** Bueno desde que tengo memoria en que empecé a hacer teatro en 1984, me atrevería a decir que uno de los primeros hitos es el entusiasmo; el entusiasmo traducido como las ganas y perseverancia en querer hacer algo, que de repente, habíamos descubierto como una posibilidad de expresarnos, de reconocernos y al principio de contarnos inclusive, porque, éramos herederos de un pensamiento colectivo un poco más político y eso incidía en nuestras propuestas estéticas y escénicas, seguramente fue un factor común el hecho que nuestra instrucción al no tener un contexto académico haya sido por los talleres que desde el Banco Central se auspiciaban con Arístides Vargas, Charo Frances y eso de todas maneras endosaba un pensamiento si no político partidista, sí de mucha tendencia social. Entonces, al principio es el entusiasmo, las ganas de reconocernos, luego de eso , la perseverancia y el esfuerzo porque descubríamos que tomar la elección de lo artístico era casi satanizado , no solo por el asunto de supervivencia económica sino por una serie de factores sociales : el artista era vago , un desocupado. Cada uno de nosotros tiene seguramente una anécdota en el contexto familiar que le han dicho: ¿qué haces? Teatro, sí, pero ¿de qué trabajas? ¿De qué vives?, entonces ese esfuerzo, ese denuedo con el que hacemos las cosas, yo creo que también fue muy decidor, muy incidente en cuanto a mantenernos. La supervivencia económica importaba poco, porque además vino otro momento, que bien podría ser otro referente, que es la inventiva: dar clases, aproximarnos a la pedagogía, inventar la pedagogía teatral, inventar las itinerancias, las guías, el conversar entre nosotros, el vernos, esa invención o re invención de las posibilidades hizo que lleguemos a los noventa ya con una cierta madurez, con un cierto aplomo y un entendimiento de lo que estábamos haciendo y de lo que queríamos hacer.

Luego viene un fenómeno que es curioso, que es cuando aparece la oferta académica, los chicos como que se apegan mucho más a lo académico y se alejan mucho más de lo artístico.

**VAVM: ¿Cuando tú más o menos visualizas eso?**

**H.A:** 2000. Que más o menos aunque no tengo un registro, coincide con la Facultad de Artes en la Católica, La U.E.S.S. y en la FACSO como docencia en artes.

**VAVM: Licenciatura en Artes , desde la Facultad de Filosofía.**

**H.A:** Hay una sistematización del aprendizaje, pero en cambio, se empieza a alejar de esa práctica cotidiana, que era una trinchera mucho más firme, más fortalecedora, más edificante, de que era lo que teníamos nosotros, que si nos daba por hacer Lorca, Pirandello, Pipo Martínez y cada montaje era una experiencia totalmente particular y reconfortante.

**VAVM:** Esto para darle un orden, tú me hablas del 84 al 90 como el entendimiento, a partir del 2000 la oferta académica, ¿ qué pasa ahí?, ¿ los grupos se disuelven?

**H.A:** Bueno, los grupos envejecemos, y la categoría, el concepto de grupo se ve afectado, por.. También un poco, por la convivencia, sí, por el envejecimiento, empezamos por el ochenta y pico, y después de diez , doce años, la convivencia artística y personal afecta ¿no?, la gente cambia, las circunstancias cambian, los anhelos cambian y eso que cambia a los individuos invariablemente cambia a las organizaciones de los colectivos, entonces, me atrevería a decir que por esas razones los grupos ; no sé si se diluyen , porque por otro lado , hay grupos como Gestus, Fantoche, Sarao, La Mueca, Arawa que en un momento dado apostamos casi por la perpetuidad, más una necesidad ; pero en cambio, se modifica notoriamente la producción que hacemos.

**VAVM: Esos cambios de producción, que visualizas en este panorama, ¿cambian las estéticas? ¿Los modos de producción? , ¿Cambia el público? Estamos en este momento entre el 90 hacia el 2000.**

**H.A:** Sabes que cambia? La identidad colectiva, es decir, de algún modo, sin habérselo propuesto, creo que los grupos hasta el 2000 teníamos una suerte como de factores comunes, de lenguajes comunes, de intenciones comunes de contarnos en cuanto a los repertorios, pero luego cambian el ser como sujetos colectivos. Entonces, cada quien, opta por lo que le resulta más interesante, más apasionante, más gratificante, más productivo; al 2004, 2005 mi grupo por ejemplo, se involucra en la impro y nos embarcamos diez, doce años. Hay otro tipo de grupos, que toman otro tipo de opciones, como el trabajo estrictamente corporal, dramaturgias propias, pero no hay un criterio unificador. Si no es como que cada quien, dice, voy a seguir caminando por el sendero que tenga adelante, y si no lo tengo, lo hago.

**VAVM: Ya estamos por el 2005, desde tu posición, al principio: Luz y Sombra, luego se transforma en Fantoche. Que miras a tu alrededor, ¿un teatro de autor? ¿ de creación colectiva? ¿Teatro físico? O todo convive al a vez.**

**H.A:** Sabes qué? Creo que cambia en que de habernos criado en una suerte de Teatro latinoamericano, pasamos a un teatro más global. Hay cosas determinantes, la propia

globalización, en lo socio económico, dos premios Nobel de teatro, el uno italiano, el otro inglés, Fo , Pinter.

**VAVM: El cambio económico que sufre el Ecuador, ¿también incide?**

**H.A:** ¿Sabes qué? Yo nunca he afianzado una relación entre lo económico y lo cultural porque ha habido tantas carencias siempre que nunca nos ha hecho parte, o sea, la crisis fue una crisis de tipo social, a lo mejor sí la modificó en tanto que el Teatro empieza a buscar un poco más de supervivencia y menos de identidad, menos de lectura de la sociedad. A lo mejor, en esa medida; pero no porque haya recibido más o menos de lo que antes recibía; nunca recibimos mucho, entonces no sé ; si lo afectó, lo afectó por las posiciones individuales , o sea, a mí como individuo, el tiempo había pasado, tenía un familia, entonces yo dejaba de hacer un montaje anual , lo hacía cada dos o tres años porque tenía que estar pendiente de una cátedra, de un colegio..

**VAVM: Hay un punto en esta posibilidad, ¿recuerdas que entra ARTEAMERICA en el panorama? Estamos hablando de la salida de los noventa, en donde se establece otra forma de hacer teatro. Un teatro de compañía, distante de esta fórmula de los grupos, porque era otro punto de atención.**

**H.A:** Yo tengo ahí dos visiones; una el aprendizaje; a pesar de lo poco experimental que pudo haber sido los productos teatrales de -Arte América-, en cambio, el haberme involucrado en esos procesos, lo que yo aprendí era una visión un poco más mercantil o comercial de hacer Teatro. De que descubriera el gran formato, como una posibilidad de propuesta estética y la otra visión es que sucedió lo que sucede con el público guayaquileño que hubo una oferta nueva y un poco novelera. Porque yo creo que el público de Guayaquil, es novelero. Entonces ciertos estratos sociales ya no tenían que viajar a Buenos Aires o Bogotá, para ver –La vida es sueño- o –La Celestina- sino que la podían ver acá. El enfoque era un producto de compañía, más que de grupo; la experimentación, la exploración, el laboratorio, no era precisamente, porque eso se reemplazaba con una puesta en escena muy efectista, espectacular. El vestuario, las escenografías, que aparte de todo eran los rubros más onerosos en cuanto a presupuesto de la producción. Sin embargo, yo sí agradezco, lo que pude aprender fue el manejo de los endecasílabos, la estética de un teatro clásico, que creo yo no lo hubiera podido abordar desde la dinámica de los grupos.

**VAVM: Estamos saliendo del 2005, vienen otras estéticas, en eso llega Muégano. La aparición del ITAE ¿qué pasa en ese rango? ¿Afecta? Modifica? ¿Convive?**

**H.A:** Una de las cosas que a mí me da la impresión de que sucedió es que la historia empezaba a contarse de nuevo. Todo lo que se había hecho hasta ahora, para las nuevas generaciones, no existía. O , éramos simplemente un recuerdo glorioso del cual a nadie le interesaba hacer

sobrevivir. Vinieron con mucho ímpetu, con alguna arrogancia, creyendo como todo el mundo, o como todo artista redescubrir las artes y el teatro en particular, ocuparon un espacio, que en ese momento estaba vacío, precisamente por la inconsistencia de producción de los grupos. Entonces, se instalaron, tomaron posesión de una oferta que no estaba llena por nada, que ellos suponían que era correcta, definitiva. Lo otro podría ser un poco más áspero.

**VAVM: Y si avanzamos un poco más del 2010, hacia acá, ¿qué pasó? ¿Qué pasa en toda esta convivencia?**

Vemos que se inicia con un teatro con tintes políticos aunque no partidista, grupos que tratan de mantener su óptica, luego se abren a temáticas más individuales. Entran otras consignas, aparece la compañía, la globalización.

**VAVM: Entran grupos con tendencias aparentemente novedosas. ¿Qué pasa de ahí?**

**H.A:** Hay dos títulos que yo me atrevería a dar: el eclecticismo y la supervivencia.

**VAVM: ¿crees que conviven en este momento?**

**H.A:** Sí claro, o sea, ha habido una eclosión de teatro, de artes escénicas, la danza, el performance, pero, cada quien hace lo que le entusiasma, lo que tiene a la mano, y eso, es un verso solo mío; no tiene que ser una intención del movimiento. Toda la vida he extrañado que el teatro guayaquileño, sea un Teatro hecho en Guayaquil, pero que no cuente a Guayaquil, que no haya habido un movimiento de teatro guayaquileño, sino una producción guayaquileña.

Entonces ¿por qué el eclecticismo?, porque de repente la gente arrancó a hacer de todo, danza aérea, telas, clown, impro, microteatro, macroteatro, todo el mundo empezó a hacerlo, por una necesidad de tener más exposición; de ser visto. Y lo otro es la supervivencia,.

**VAVM: la supervivencia ¿de qué?**

**H.A:** La supervivencia en término económicos.

**VAVM:** La supervivencia económica?, en este caso ya no de los grupos...

**H.A:** de los individuos.

**VAVM:** que se juntan para...

**H.A:** claro...

**VAVM:** y ese tipo de teatralidad ¿qué nos arroja? O sea, lo que está pasando ahora...

**H.A:** Casi un inexistente compromiso, del teatro como una herramienta de incidencia en la sociedad, que es mi verso, ya te digo... bueno esta tesis y contra tesis ha sido eterna, quienes creen que las artes deben tener una incidencia social y quienes no... los que piensan que debe ser pura, purista y alejada de cualquier tipo de pretensión de modificación de la sociedad.

Yo me acojo por la primera, no necesariamente recalcitrante, política o contestataria, protesta, no...pero sí en la medida que tú veas una obra y digas si eso me refleja. Yo creo que eso es lo

que está pasando ahora, por lo menos **H.A:** Desde mí entendimiento., o sea, hay una falta de compromiso y de propósito, de objetivos.

**VAVM:** El teatro guayaquileño, es un teatro de autor nacional, latinoamericano, ¿qué hay con la dramaturgia? ¿Hay una dramaturgia guayaquileña?

**H.A:** No, hay guayaquileños que escriben teatro, lo que sucede es que generalmente, en el teatro guayaquileño y en el ecuatoriano también, me atrevo a decirlo, la dramaturgia ha estado muy anclada a la producción y al montaje. La dramaturgia como género literario, es muy incipiente.

**VAVM:** ¿Qué piensas ahora de esta inserción más post moderna, de la disminución de la textualidad, para dar paso al teatro en sí mismo como factor escénico. Esta tendencia en que el texto se reduce, ya no hay un texto de autor, de un texto que se provoca directamente por la parte escénica.

**H.A:** Sabes qué? Me preocupa que eso le quite rigor, al trabajo escénico, a la construcción del personaje, a la propia puesta. Porque es como si el riesgo de la aventura que proponen, no fuera directamente proporcional a la calidad estética y de contenido del espectáculo. Entonces yo le tengo mucha reserva a los performances, porque nunca terminan de ser. Empiezan siendo una cosa y la siguiente función es otra, sí para el actor puede ser muy rico y arriesgado pero para mí, uno hace arte y hace escena para ser visto, por lo menos así lo quiero entender yo, para que alguien lo vea y yo proponerle algo a ese espectador; porque de lo contrario yo podría ritualizarme, en la soledad de mi espacio de trabajo, entonces a mí me preocupa que ese tipo de nuevas estéticas teatrales, por no estar ligadas a poéticas más contundentes, sean muy poco rigurosas.

**VAVM :** ¿Cuál crees que ha sido la representatividad del Gestus en este marco?

**H.A:** Versatilidad, es un grupo versátil, que la búsqueda de esa versatilidad, lo alejó de un pensamiento un poco más social, como por ejemplo –la cándida historia de Pedro Piñón-¿Ya eran Gestus en ese tiempo?

**VAVM:** Sí, eso es el año 1989.

**H.A:** O los –Títeres de Cachiporra-¿no?

**VAVM:** eso fue año 1998.

**H.A:** En ese tiempo el Gestus tenía una identidad un poco más en búsqueda, pero con la intención de identificarse, de reconocerse. Luego, yo lo que siento es que el Gestus deja un poco esa intención y se avoca a una versatilidad en los géneros, en las obras, en los autores y en los temas.

**VAVM: Si el teatro no tiene una intención partidista, cuál crees que ha sido la acción política del Teatro Gestus en la comunidad. Entendiendo la política como un hecho cultural?**

**H.A:** Mantener la oferta teatral , no es fácil , ni es usual , eso ya presupone o implica una actitud política, o sea, estamos presentes , todo el tiempo han estado presentes.

**VAVM: La gestión de producción desde los ochenta en qué cambió, ¿cuáles fueron la modificación de los recursos?, me decías: al principio no era el factor económico, por ejemplo el Banco Central? ¿ la inserción del Ministerio de Cultura?**

**H.A:** Creo que ganamos en una experticia, adquirimos tal dominio de nuestra producción que la falta de apoyos no nos sorprendía, no nos asombraba y nos volvía un poco más imaginativos; hacíamos temporadas estudiantiles, los montajes siempre tenían como premisa la itinerancia, la idea de traslado, es decir nos des complicábamos, en tanto que, lo más importante sea difundir, ahora, en cambio, el-marqueting- suele ser más importante que la obra de teatro.

**VAVM: Ahora, en este contexto, hay grandes obras, de gran formato, mucho más visibles en que la relación comercial cuenta. La relación de un supermercado, un centro comercial, un teatro para producir. Está el microteatro, están estas producciones esporádicas, se hacen para un efecto y terminan. ¿Qué crees acerca de esos sistemas de producción?**

**H.A:** Efectivamente funcionan, han dado luz a una categoría que podríamos llamar el actor-gerente, el actor-empresario; en que su emprendimiento no es artístico, sino sobre todo económico y comercial y eso crea otro tipo de ámbitos y de contextos. Los actores con cartel,.

A los muchachos jóvenes, les interesa estar en una o dos producciones, en televisión para luego volverse al teatro y de algún modo capitalizar la fama que le da la pantalla, en cuanto a la audiencia que pueda tener en la sala de teatro.

**VAVM: o al revés, también, no? tiene un público en la televisión; tiene un bache y se va al teatro.**

**H.A:** ¡claro!

**VAVM: El público que nosotros recibíamos a inicios de los ochenta, se fue modificando?**

**H.A:** Nuestro público dejó de tener oferta, su capacidad adquisitiva cambió, nuestro público que tenía treinta, ahora tiene cincuenta, sesenta; tiene una estabilidad económica como para asistir al teatro, en cambio, lo que ellos vieron de nuestra propuestas, dejó de estar o fue rebasado, fue invadido por estas otras propuestas. Entonces, yo no creo que estas propuestas las consuma nuestro público, sino que la consume un público joven, nuevo.

No creo que el público haya evolucionado, si no que ha mutado. A nosotros nos veían un público de jóvenes y adultos; ahora son jóvenes milenials , que a veces no les interesa lo que van a ver ,



si no la vivencia; la experiencia de estar allí en el lugar, de encontrarse con amigos, tomarse una copa. Gastarse quince minutos en algo, para luego decir que fueron y vieron; pero los contenidos, la obra teatral no es una parte obligatoria de su comportamiento.

#### 4 ENTREVISTA A FERNANDO VILLAO (ACTOR DE NACIONALIDAD ECUATORIANA)

---

##### Respuestas enviadas por whatsapp – Febrero 2018

Respondiendo a tus preguntas te hago un pequeño recuento de mi experiencia haciendo teatro en la calle, desde el 90 los que promovieron en Guayaquil el teatro en espacios abierto o teatro callejero fueron algunos integrantes de "El Juglar" Henry Layana con su grupo de Babahoyo; "Los comediantes" hacían socio dramas sainetes y todo con clave de humor; otro grupo como "La taberna" de Juan Coque eligió el camino de la narración oral y la cuentería y mi grupo que se llamó primero "Caras y Gestos" manejábamos la línea de humor picaresco a lo largo del tiempo se fue desvirtuando lo que era y no era teatro y se convirtió en una forma de ganarse la vida y en la actualidad solo quedan unos cuenta chistes de mal gusto.

Sería buenísimo mejorar la imagen, estética y el discurso artístico en el teatro de la calle el cual también tiene sus propios códigos y técnicas para llamar la atención del público y de esa forma hacer que se queden y lo más difícil, lograr que valoren lo que están viendo.

Las autoridades nunca han apoyado realmente este movimiento, muchos compañeros fueron apresados, recuerdo algunos festivales que se organizaron y que acapararon mucho la atención, nunca nos quejamos de la falta de público, pero considero que el contenido de los sainetes deben ser más interesantes con temas actuales y que cumpla con la verdadera intención del teatro que es dejar un mensaje una huella indeleble en el espectador espero suceda algún día.

En cuanto al grupo *Teatro Ensayo Gestus*, considero que en Guayaquil goza de respeto y admiración ya que sus puestas en escena gozan de contenido, siempre cumpliendo con la función de divertir y educar al público en el caso de las comedias y de todas las obras montadas por este emblemático Grupo de teatro que ha representado al país en distintos festivales, ganando reconocimientos y menciones sus actores y actrices por sus excelentes interpretaciones. Sin temor a equivocarme todo lo que ha realizado el *Teatro Ensayo Gestus* ha sido un valioso aporte para el país y para nuestra sociedad guayaquileña.

## **5 ENTREVISTA A RUBÉN BUSTAMANTE (GESTOR Y ARTISTA ESCÉNICO DE NACIONALIDAD ECUATORIANA RADICADO EN ESPAÑA)**

---

**Entrevista realizada a través de correo electrónico – 6/02/2018**

De [gestusecuador@hotmail.com](mailto:gestusecuador@hotmail.com) a Rubén Bustamante [rubens-rb@hotmail.com](mailto:rubens-rb@hotmail.com)

**¿Qué dinámicas movían la teatralidad de la calle en Guayaquil a finales de los 90 e inicios de los 2000?**

Esta pregunta no sé si saber contestarla, aparte de la económica, creo que las ganas de hacer algo, de buscar un espacio donde mostrar lo que teníamos, por aquel entonces no había tantas salas, solo el candilejas y el centro de arte. Y teníamos muchas obras de micro-teatro que mostrar y se dio en la calle y allí nos quedamos hasta que nos echaron.

**¿Cuáles eran los temas que se proponían?**

Lo temas propuestos siempre giraban sobre la actualidad, es decir, si esa semana había un partido de futbol importante se hacía algo relacionado con ese tema. Había un par de temas que teníamos cada grupo que eran como los pilares de la función, por ejemplo Fernando, Manuel y yo teníamos la “telenovela Zoila Vaca”, “las vecinas” y el “mongolito” cada obra podía durar 20 minutos, pero la función podía dura tres o cuatro horas, dependiendo de la afluencia de Publio y la contribución económica de los mismos. El tiempo restante era rellenado con las improvisaciones con respectos a temas que hubiesen pasado en esa semana o estuvieran vigentes, elecciones, escándalos políticos etc. Si un grupo improvisaba algo y tenía mucho éxito, todos hacíamos nuestra propia versión del tema. Por ejemplo todos los grupos teníamos una versión de las vecinas y del gabinete. Los temas que más éxito tenias eran: la delincuencia, la violencia de género y la homosexualidad. Cada vez que propinas un tema que improvisar, estos personajes tenían que salir a relucir en la “impro” porque eso te garantizaba un éxito. Si se propia hacer algo sobre un autobús y sus pasajero, tenía que haber un “choro” un “gay” y una pareja que el hombre por alguna razón le maltratara y ella al final se vengara, o coqueteando con el chofer de bus o descubriendo que a su marido le gustaba el gay que viajaba con ellos en el bus.

**¿Qué estéticas se implementaban en los productos teatrales para el teatro callejero?**

No sé si había un tipo de estética en aquel momento, o simple mente había ganas de pasártela bien, reunir dinero para una cerveza, el bus y conquistar a

alguien para pasar un buen rato esa noche, usando como excusa que eras el actor que más hacía reír en el ruedo. Creo que no había ningún tipo de estética. Al principio los primeros que

llegaron; es decir: “Los comediantes” por el día y “La taberna” por la noche, eran grupos que llevaban su vestuario y cajones para armar escenografía y ambientar el espacio, pero con el tiempo eso se perdió y con un vestido y una peluca se hacía todo el espectáculo. Digamos que la estética se cambió por la expresión corporal, la imaginación y en los últimos años de este fenómeno por las palabras vulgares y soeces.

### **¿Cuál era la relación con las normativas gubernamentales de uso de espacios públicos?**

En los primeros años del teatro callejero no había una normativa, o al menos yo no las conocía, todas estas normativas llegan cuando el municipio de Guayaquil hace toda una reestructuración y aparecen los “famosos roba burros” que llegaban y se paraban sin dar ninguna explicación en la mitad del ruedo y dispersaban a la gente, o detenían a los actores y luego teníamos que ir al día siguiente “sobornar al de turno y liberarle y claro nos teníamos que echar a la calle para recuperar lo invertido en el soborno jijijiji.

### **¿Cuáles eran los espacios de mayor convocatoria al público transeúnte?**

La famosa plaza de San Francisco, era el sitio con mayor luminosidad y al tener gradas la gente podía amotinarse en mayor cantidad y la recolecta era más gratificante, lo mismo pasaba con las escalinatas del banco central, digamos que eran los dos espacios más codiciados de la noche de octubre.

### **¿Quiénes eran los gestores de esta teatralidad? : ¿Grupos? ¿Reunión efímera de actores?**

#### **¿Gente común que se reunía para pedir dinero?**

Grupo por llamarse grupo solo recuerdo dos. Los comediantes y la taberna. Luego éramos actores que no reuníamos en la plaza y nos poníamos de acuerdo para “camellar “. Todos conocíamos los temas y los personajes, así que era fácil interpretar el personaje que hacía falta para completar el elenco en ese momento. No era una reunión efímera para nada, eran relaciones de larga duración, pero éramos muy sustituibles, es decir si un actor no iba por alguna razón esa noche, era sustituido por esa noche por otro actor. Al día siguiente aparecía el actor y retomaba su papel. No pedíamos dinero ganábamos dinero ya que si no hacías divertir al público ese público no pagaba la función, o sea, no todo el mundo que quería podría hacer la función.

**Para un sector ciudadano, el teatro que se desarrollaba en la calle no era una exposición artística sino más bien un espacio que atentaba con el desarrollo cultural de la ciudad.**

### **¿Qué crees al respecto?**

Que es arte? Acabo de ver en Madrid en un teatro subvencionado por el estado un espectáculo de 24 horas de duración, donde había sexo entre los actores y actrices, se los veía cagar, mear, decir palabrotas etc. en fin creo que el arte es crear sensaciones y el artista es la persona que tienen el don de transmitir las sensaciones que puede fabricar en su interior, pero para poder ser

transmitida tiene que haber receptores dispuestos a recibirlas, y en los ruidos que formábamos en la plaza san fránico; había gente que transmitíamos sensaciones y gente dispuestas a recibirlas y eso se transformaba en algo, no sé si en arte o en qué, pero pasaba algo que a la gente le hacía volver. Pero no a todo el mundo está dispuesto a recibir: hace unos meses fui invitado a ver una obra que se llamaba “peceras” era tan violenta la situación que a la mitad de la función una mujer se levantó y abofeteó a uno de los actores en plena función, yo tenía ganas de hacer lo mismo, pero opté por salirme de la función, al salirme, me senté en un bar para tomar una cerveza y esperar a mis amigos que se quedaron. y mientras bebía y esperaba que la función terminase, un par de jóvenes se besaban apasionadamente en la otra mesa, el amor que transmitían para mí en ese momento era más necesario que lo que estaba pasando en la sala. No quiero decir que no fuera arte lo que había en la sala, tal vez yo no estaba receptivo en ese momento y decidí salir, pero ver a esos dos muchachos de no más de 20 años, besándose libres en la calle me pareció valiente y digno de admirar. No sé si el arte estaba en la sala que había abandonado o entre los labios de esos dos jóvenes. ¿Qué es el arte? Quiénes somos para decir que es lo que es arte y que no lo es. Seguro que si en mi lugar hubiese habido un homófobo esos dos jóvenes en vez de ser admirado por mostrar su amor orgullosamente, hubiesen sido golpeados. Creo que algo parecido pasaba en ese tiempo en la plaza de san francisco. No todo el mundo estaba dispuesto a hacer receptor de lo que allí pasaba.

**¿Recuerdas algún proyecto que expusiste en la calle?-¿Cuál era su contenido? ¿Cómo era la puesta en escena? ¿Cuál fue la respuesta del público?**

Recuerdo dos piezas “Manuel Briones” esta estaba basada en un cuento de José de la Cuadra y don “Sixto” ambas historias tenían mucho que ver con el realismo mágico, además las dos estaban escritas por Juan Coque (mi tío) la primera era un muchacho que iba a pedir trabajo y al final descubría que su patrón era su padre. La segunda era un hombre que quería romper el noviazgo de su hija, con el novio porque se había enterado que el novio tenía “trato” con el diablo. Por aquel entonces yo tenía 14 años. No sabía en lo que me metía, acababa de llegar del interior, había recibido algo de formación por parte de Juan. Recuerdo que un periodista quedó tan impresionado cuando vio estas dos historias que nos hizo un reportaje en el diario el universo. Dijo que siempre le había hablado mal de teatro callejero, pero que lo que había visto no tenía nada que ver con lo que le habían contado. Por esas fechas se hizo una muestra de teatro que la organizaba la asociación de artistas de guayas y también nos presentamos y los comentarios eran los mismos, que los del periodista (que no recuerdo su nombre). Era divertido, todo el mundo que hacía teatro había escuchado hablar muy mal de teatro callejero y nadie había ido a ver el

teatro callejero. También tengo que decir que esa época éramos los que menos dinero ganábamos por nuestras funciones

### **¿Hubo cambios en el quehacer del teatro de la calle en Guayaquil antes de tu partida del país?**

Cambios muchos, tantos que lo que buscábamos algo más dejamos de hacerlo, una por el acoso de los metropolitanos y otras porque se había degenerando tanto que ya no era nada satisfactorio el hacer teatro en la plaza San Francisco. Empezó muy bien y terminó muy mal jijiji. Al principio éramos cuatro artistas soñadores (los comediantes, la taberna y el mimo Naco), un vendedor de cigarrillo: que cada vez que se terminaba una obra, se levantaba y al compás del soniquete de una caja de chicle, se paseaba por el ruedo ofreciendo cigarrillos y caramelos. Un par de vendedores de “hierba-luisa” y pan con queso. (Como echo de menos hablar después de la función, en compañía de un vaso de hierba luisa y un pan con queso) . Era cuando creo yo, que se formaba una verdadera atmosfera teatral, luego salieron muchos actores. Recuerdo que llegó un grupo de actores peruanos (Los Kacais) que se podría decir que contaminaron a todos, el lenguaje, el estilo de hacer teatro todo cambió radicalmente, la última vez que vi teatro en la San Francisco era casi vergonzoso ver lo que pasaba en el ruedo. O tal vez yo no estaba receptivo para recibir lo que allí estaba pasando.

### **(Esta última pregunta no está relacionada exclusivamente con el teatro de la calle)**

#### **En relación al Teatro Ensayo Gestus. ¿Cuál crees que son los factores más representativos de su práctica en el movimiento teatral guayaquileño?**

Trabajé en una ocasión con *Gestus* en la obra “El médico a palos” que por cierto se llevó a la calle en un par de ocasiones. La experiencia fue muy buena y provechosa para mí, la disciplina del grupo hizo que mi manera de ver el teatro tomara mejor camino. Con respecto a la pregunta “Gestus” es un grupo que abarcaba y creo que sigue en la misma línea muchos géneros teatrales, cosa que no suele pasar con los otros grupos. Por ejemplo si por aquel entonces (me refiero cuando yo vivía en Guayaquil) iba al teatro a ver al grupo “La Mueca” sabía porque línea iban a ir, lo mismo me pasaba con “El Juglar” y otros grupos vigentes en ese entonces. *Gestus* siempre ha experimentado o experimentaba (hace 19 años que no veo nada de ellos) pero era diferente ver “Los títeres de cachiporra” y luego ir a ver “La Cándida historia de Pedro Piñón”, por ejemplo o la versión de “QEPD”. O el mismo “Médico a palos” o “Retrato de mujer con sombras”. Así que creo que el factor más representativo de *Gestus*, sería la investigación, la innovación y que

siempre ha experimentado, digamos que toca todo los palos. Y los actores y actrices siempre buscan nuevos registros.

## **6 ENTREVISTA A ALEXANDER GARCÍA**

**(COMUNICADOR SOCIAL DE NACIONALIDAD COLOMBIANA, RADICADO EN ECUADOR)**

---

**Entrevista realizada a través de correo electrónico – 28/06/2018**

De [gestusecuador@hotmail.com](mailto:gestusecuador@hotmail.com) a Alexander García [garcia.alexg@gmail.com](mailto:garcia.alexg@gmail.com)

El jun. 28, 2018 12:33 PM, "Virgilio Antonio Valero Montalván" <[gestusecuador@hotmail.com](mailto:gestusecuador@hotmail.com)> escribió:

Estimado Alexander : De antemano te agradezco tu amabilidad al colaborar con el material de tesis que estoy elaborando para la maestría en "Estudios sobre arte de la Universidad de Cuenca". El título de la tesis es : "Representatividad del Teatro Ensayo Gestus en la praxis teatral guayaquileña en los años 1988 -2015". El corte al 2015 tuve que hacerlo por asuntos de estructura de investigación.

La preguntas son:

¿Cuáles creen que serían las categorías de representatividad del Teatro Ensayo Gestus durante su trayectoria?

¿Crees que su trabajo escénico ha tenido una perspectiva política?

¿Cuáles crees que son sus poéticas más representativas?

¿Cuál sería el aporte del TEG al movimiento teatral guayaquileño?

Estas serían las preguntas para obtener elementos de representatividad.

Si quieres agregar algo, con mucho gusto.

Un abrazo.

Virgilio

Alexander Garcia [garcia.alexg@gmail.com](mailto:garcia.alexg@gmail.com)

Vie 6/7/2018 23:13

*Hola Virgilio, te envió las respuestas. Espero que te sirva algo de lo que pienso. Saludos.  
Alexander*

¿Cuáles creen que serían las categorías de representatividad del Teatro Ensayo Gestus durante su trayectoria? ¿Crees que su trabajo escénico ha tenido una perspectiva política?

Respondo las dos primeras preguntas en una misma respuesta. Creo que el Teatro de Ensayo Gestus es eminentemente político -en el sentido más amplio de la palabra-, que no politiquero ni partidista, preocupado por las taras sociales y las relaciones de poder. Las dramaturgias del grupo suelen ocuparse de personajes desposeídos o en desventaja por su condición. Creo también que la cuestión de género está presente o como trasfondo en buena parte de sus obras. Y un capítulo aparte merece su teatro infantil, aunque también busca poner a reflexionar al espectador –incluso incomodarlo- desde fábulas que no obstante su candidez y humor terminan también por referir a las relaciones políticas de la sociedad latinoamericana.

¿Cuáles crees que son sus poéticas más representativas?

La crudeza y la ironía son dos de ellas, el humor en medio de la adversidad quizás sea otro, un humor negro o aciago si se quiere. Y el humor de la perversidad. Una poética del despojo también, con restos de costumbrismo.

¿Cuál sería el aporte del TEG al movimiento teatral guayaquileño?

Su profesionalismo y oficio. Es uno de los tres grupos de mayor tradición, representatividad y aporte al teatro de la ciudad de Guayaquil, junto a las compañías Arawa y Muégano. Otro de los grandes aportes ha sido el poner en valor las obras de dramaturgos nacionales. Y el poner en conexión con la realidad local la dramaturgia de autores sobre todo iberoamericanos, a menudo con obras que de otro modo no llegarían a las tablas de la ciudad.

## **ENTREVISTA A CLARA MEDINA (COMUNICADORA SOCIAL, GESTORA Y LITERATA DE NACIONALIDAD ECUATORIANA)**

Entrevista realizada a través de correo electrónico. 8/7/2018

De [gestusecuador@hotmail.com](mailto:gestusecuador@hotmail.com) a Clara Medina [claramedina5@gmail.com](mailto:claramedina5@gmail.com) .

Clara Medina <[claramedina5@gmail.com](mailto:claramedina5@gmail.com)>

Dom 8/7/2018 22:36

Hola, Virgilio. Aquí mis respuestas. Ojalá te sirvan de algo.

Un abrazo,

Clara Medina

### **¿Cuáles creen que serían las categorías de representatividad del Teatro Ensayo Gestus durante su trayectoria?**

- Proponer un teatro para público infantil y también para adultos. Trabajar en estos dos ámbitos es uno de sus grandes rasgos identitarios.
- Mantenerse por más de 25 años en la escena lo convierte en el grupo con más tiempo de fundado que todavía está en actividad en Guayaquil.
- Tender nexos con otras agrupaciones, como el Teatro Experimental Guayaquil, con quien coprodujo varias obras, lo muestra como un grupo abierto al diálogo y a las colaboraciones.
- Es un grupo que pone en valor la dramaturgia nacional, al ser uno de los mayores difusores de la obra de José Martínez Queirolo, el gran dramaturgo de Guayaquil, ya fallecido, y apostar por uno de los pocos autores de teatro de hoy: Cristian Cortez, de quien ha puesto en escena unas cuantas obras.
- En el momento de su nacimiento como grupo, ser una opción frente a las dos narrativas que imperaban en el teatro guayaquileño: la de El Juglar, que era un teatro de creación colectiva, popular; y la humorística, a veces de doble sentido, de comedia un tanto fácil, que se propiciaba desde otros espacios.

### **¿Crees que su trabajo escénico ha tenido una perspectiva política?**

No ha tenido una perspectiva política partidista explícita, pero sí ha tenido una postura política implícita, creo, con el escogimiento y puesta en escena de su repertorio. He visto algunas obras que denuncian o cuestionan problemas sociales. Obras que desde una fina ironía siempre hacen



una crítica a los estamentos sociales. Ha manejado una crítica sutil y eso es un acto político. Es un teatro que cuestiona y que propicia reflexiones.

**¿Cuáles crees que son sus poéticas más representativas?**

Me parece que uno de sus conceptos o principios ha sido trabajar siempre con teatro de autor. Y escoger obras que tengan como componente una cierta ironía y un cierto humor. Un humor lacerante, no fácil. Y han trabajado también con el absurdo. Una excepción al teatro de autor es *Colorín colorado*, una obra para público infantil, que, creo, nació como una creación colectiva.

**¿Cuál sería el aporte del TEG al movimiento teatral guayaquileño?**

Uno de los grandes aportes es su permanencia en la escena teatral y funcionar como grupo, en momentos en que los grupos casi desaparecieron de la escena guayaquileña y la gente se reúne para proyectos específicos. Seguir produciendo obras completas, en circunstancias en que el microteatro parece ocupar la mayoría de los espacios en la ciudad. Otra tendencia es la espectacularización de las producciones. En contraposición, Gestus se mantiene con su línea definida.

**8 ENTREVISTA A LOLA MARQUEZ (COMUNICADORA SOCIAL, GESTORA CULTURAL DE NACIONALIDAD ECUATORIANA)**

**ENTREVISTA REALIZADA A TRAVÉS DE CORREO ELECTRÓNICO.**

De [gestusecuador@hotmail.com](mailto:gestusecuador@hotmail.com) a [loulamarquez@yahoo.com](mailto:loulamarquez@yahoo.com) – 7/7/2018- 0:57 hs.

**¿Cuáles creen que serían las categorías de representatividad del Teatro Ensayo Gestus durante su trayectoria?**

Uno de los aspectos más destacados de la trayectoria de Teatro Ensayo Gestus, es reconocer el interés por producir obras de distinta categoría representativa, que a su vez lo conectaba con diversos públicos. El registro abarca el teatro psicológico –recuerdo especialmente las obras de Tennessee Williams, en los que la atmósfera era casi tan importante como el texto, ese que hurgaba en el ánimo y la psiquis de los personajes-; el teatro del siglo de oro español (Lope de Vega, Calderón de la Barca, Fernando de Rojas) con sus comedias y su dramaturgia de estructura clásica –la exposición, el enredo o nudo, y el desenlace- que estableció arquetipos y estereotipos de los que después ha bebido el teatro de todo el mundo; el teatro lorquiano con sus variadas temáticas y tan poético verbo; el teatro contemporáneo de autores españoles, cubanos y latinoamericanos en general (autores ecuatorianos, incluidos) y; el infaltable teatro para niños, en el que la lúdica estaba inmersa en el montaje, los textos, la música, y por supuesto, la actuación y la interacción con los pequeños asistentes.

Desde el principio, Teatro Ensayo Gestus abrió su abanico de representatividad como un exigente ejercicio escénico que implicaba una cuidadosa selección de la obra, y con ella, toda la línea ética y estética que debe acompañar a un montaje artístico. Todo ello requiere de una técnica bien estudiada y practicada que, considero, es una de las fortalezas del grupo.

### **¿Crees que su trabajo escénico ha tenido una perspectiva política?**

Depende de si entendemos por perspectiva política hacer obras que tuvieran un contenido ideológico de determinada tendencia. En ese sentido, no. Considero que preservar la calidad en los montajes, en la propuesta artística, ha sido la mejor perspectiva del grupo.

### **¿Cuáles crees que son sus poéticas más representativas?**

El ser humano y sus conflictos, en el registro de la comedia y el drama. El ser humano de la llamada “aldea global” que nos incluye; el ciudadano que encaja o desencaja en la vida cotidiana, en la medida en que se acopla o se cuestiona su rol en la sociedad. El que se mira a sí mismo hacia adentro, o representa un exterior que lo identifica con un determinado estrato. La expresión textual y plástica de una dramaturgia –la que sea en su momento- que respeta al autor y al público.

### **¿Cuál sería el aporte del TEG al movimiento teatral guayaquileño?**

Creo que básicamente, dos: la continuidad y la calidad de su trabajo escénico. En un medio como Guayaquil-Ecuador, donde el teatro ha sido un arte intermitente –ojalá, cada vez menos- que tuvo una buena época memorable en los años 60-70, y que no ha podido sostener una tradición como en otros países latinoamericanos (Argentina, Chile, Colombia, Perú, por ejemplo), insistir en hacer teatro de manera seria y relativamente continua –en la medida en que es posible sostener una cartelera en esta ciudad, siempre calificada de fenicia, por su preponderancia por la actividad mercantil- la continuidad es un valor altamente apreciado. En ese sentido, el TEG siempre nos ha sorprendido con nuevos montajes, arriesgadas propuestas que atendieron las necesidades de expresión artística del grupo y no sometidas a una demanda de teatro de fácil risa, el cual nos han vendido la idea de que supuestamente es el que el público guayaquileño prefiere. Tanto para el público adulto como para el infanto-juvenil, el TEG ha procurado que sus montajes tengan la suficiente calidad, que los mantenga dignamente en cualquier escenario del mundo. Por eso, a tres décadas de bregar en el mundo de la producción artística teatral, es uno de los pocos elencos ecuatorianos que mantiene un prestigio bien ganado, dentro y fuera del país. El actor y director Virgilio Valero es, sin duda, su pilar principal, que junto a actores locales, se esfuerza por diversificar el trabajo escénico, atendiendo incluso la actual corriente del microteatro, que desde el 2017 se ha puesto tan en boga entre el público general de la clase media, media-alta de la ciudad.

En este medio tan árido para hacer teatro del bueno, contar con grupos como el TEG, que perseveran, persisten y permanecen en la escena guayaquileña, ha sido fundamental para forjar un público que aprecie “ese otro tipo de teatro”, público que quizás aún no logramos que sea tan numeroso como para mantener temporadas más largas, pero que ya identifica el quehacer artístico de calidad que le ofrece este conjunto teatral.

*Guayaquil, julio 6 de 2018*

**9 ENTREVISTA A NICOLAS DORR (DRAMATURGO Y DIRECTOR DE NACIONALIDAD CUBANA), LA HABANA, CUBA - 23 DE OCTUBRE 2017, DURANTE EL 17 FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO, EN LA CASA DE BERNARDO MENENDEZ.**

A partir de la estrecha relación que he podido tener con Teatro Ensayo “Gestus”, gracias a la bellísima puesta en escena que hicieron de mi obra *La Pericas* y posteriormente de la obra de Cortez: “*Cucarachas*”, sobre la que hice un escrito, porque de la mía no iba a hacerlo yo, porque no me iba a elogiar, pero si podía elogiar ese texto de Cortez.

Ahora si me gustaría valorar muy serenamente, a la distancia, lo que para mí significa el Teatro Ensayo “Gestus”, no solamente yo pienso en el Teatro de Guayaquil, sino en el Teatro del contexto latinoamericano, porque ante todo ha sido y es un grupo teatral muy comprometido con la realidad social constantemente, es un grupo que tiene una línea sociopolítica muy bien definida, muy de vanguardia, muy valiente, y eso lógicamente demuestra una capacidad fuerte de su director Virgilio Valero, de estar inmerso en su realidad no solamente ecuatoriana sino latinoamericana.

La presencia de un actor cubano como Bernardo Menéndez, le da también una dimensión latinoamericana importante, además de los excelentes actores que ha podido contar Virgilio, en este grupo, para mí es muy meritorio porque sabe escoger con mucho cuidado el repertorio de sus presentaciones, todas manifiestan siempre un apego a evaluar la realidad social que les acompaña desde una perspectiva sobre todo artística y para mí eso es muy importante en el teatro de repertorio que ha podido lograr el grupo Teatro Ensayo “Gestus”, porque que mayor gesto que asumir la realidad imperante, la realidad de cualquier época pero desde una perspectiva latinoamericana a partir del rigor artístico y eso es lo que le da dimensión al grupo.

Yo creo que en el panorama de Guayaquil, no existe otro grupo que tenga, en mi opinión esa característica; y puedo decirlo con propiedad porque el tiempo que estuve por allá pude ver muchas otras actividades teatrales de Guayaquil y realmente yo creo que son ellos un orgullo para todos los que viven allá, para los ecuatorianos, y para mí por supuesto haber colaborado de manera tan humilde con el grupo.

Ha sido verdaderamente un privilegio, le auguro muchos años de existencia a Teatro Ensayo "Gestus" porque tienen esa humildad también que ellos están ensayando y no logrando ya reafirmaciones y si los son, todas sus puestas no son ensayos aunque ellos los quieran llamar así, son realidades fortalecidas por la presencia de un público que siempre les ha aplaudido con gran entusiasmo.

La Habana, lunes 23 de octubre 2017.

**10 ENTREVISTA JOSE LUIS QUINTERO (DIRECTOR Y TITIRITERO DE NACIONALIDAD CUBANA) LA HABANA, CUBA -24 OCTUBRE 2017, DURANTE EL 17 FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO, EN LA CASA DE BERNARDO MENENDEZ, DIRECCIÓN: L # 256 ente 17 y 19 – Vedado.**

---

**VAVM: José Luis en tu acercamiento hacia las actividades de Teatro Ensayo Gestus, desde tu participación y también como observador de las puestas en escena que se han traído constantemente al Festival de Teatro de La Habana. ¿Cuál consideras que serían los parámetros de representatividad del grupo dentro del teatro guayaquileño?, dentro de lo que has podido apreciar dentro del teatro que proponemos.**

**J.L.Q.:** A mí me parece que Gestus es un grupo que ha desarrollado una labor intelectual, esto parte de la misma conformación del grupo, en el grupo hay grandes actores, hay profesores de teatro, hay gente que tiene mucha experiencia en el Teatro y que ayudan a que los nuevos integrantes pues, se aventuren a hacer cosas que posiblemente no la hubieran hecho en otro grupo. En cuanto a la representatividad del grupo dentro de Guayaquil, creo que ha sido un grupo que ha seleccionado muy bien, el repertorio que hace. En el repertorio de ellos, existen obras de la cosmogonía internacional, los grandes autores, que a veces la gente ni tan siquiera se los imagina puestas en escena y sin embargo ellos lo han solucionado perfectamente estas puestas y las han hecho muy orgánico. En cuanto a Gestus y los Festivales ,de las cosas, que han traído a La Habana, siempre han tenido un nivel muy plausible y muy bueno; y al público en línea general les ha gustado, por lo que yo creo que Gestus es un grupo con una trayectoria muy

importante del Teatro no solo diría de Guayaquil, sino del propio Ecuador, teniendo en cuenta toda la gama, el abanico de posibilidades que ha desplegado a través de la selección de repertorio y los actores tan excelentes que tienen.

**VAVM: Si tuviéramos que dar una etiqueta, un punto de vista político de estas obras del repertorio de Gestus podrías seleccionar cual podría ser?**

Hay una cosa que a mí no me ha gustado nunca, y es etiquetar, eso para mí es fatídico, pero en cuanto al desarrollo de esas puestas en escena, a mí me parecen que todas tienen un componente muy importante social que va a trabajar sobre las distintas esferas de la sociedad y que además tiene mucha claridad desde el punto de vista de solución de algunos problemas que en el mundo ahora atosigan a la gente, que los aplastan y que esa es una de las funciones del Teatro llevar a la gente no la solución de los problemas, sino el análisis de esos problemas para que cada cual según su criterio lo resuelva, le dé su solución.

## **11 ENTREVISTA A NORGE ESPINOZA (DRAMATURGO, DIRECTOR TEATRAL Y COMUNICADOR SOCIAL DE NACIONALIDAD CUBANA)**

**LA HABANA CUBA, 26 DE OCTUBRE 2017.**

**EN EL CONSEJO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS DURANTE EL 17 FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO,**

**VAVM: Norge, tu que has vivido de cerca el contacto del grupo Teatro Ensayo Gestus de Ecuador, Guayaquil con la serie de Festivales en La Habana que hemos transitado, cual es la opinión desde tu punto de vista la representatividad del grupo Gestus en este ambiente del Festival con las propuestas que hemos traído.**

**N.E:** Talvez sea por la cercanía que ustedes tienen a Cuba, incluso por razones extra teatrales, lo cierto es que en el Festival a lo largo de su historia ha habido grupos que han logrado mantener un dialogo constante con las distintas ediciones y eso para el espectador cubano viene a ser como una carta de garantía porque ya no solo conoce una compañía, sino que va ganando más dominio de cuál es la visión poética de esa compañía, cual es el repertorio que suelen utilizar y eso nos permite cada dos años, si es que el grupo puede volver a Cuba a la nueva edición tener un recuento no solo teatral sino también un reencuentro de memoria y que nos permite seguir el paso de todo el proceso de una agrupación y eso nos informa también acerca de sus hallazgos, de sus obstáculos que están enfrentando, de las nuevas formas de producción o de los nuevos intereses que el grupo va teniendo y con Gestus ha pasado eso; es un grupo que ha regresado,

que ha estado como una especie de constante durante varias ediciones de los festivales y ya el público que acude al Festival cuando ve el nombre de la compañía tiene como una idea precisa de lo que puede ofrecer este equipo de trabajo, que por lo general ha elegido el pequeño formato, obras que tienen que ver con una visión poética de la realidad, una visión que se conecta con el teatro del absurdo , con una visión esperpéntica de determinados tipos de personajes y que incluso ha hecho el viaje de regreso a la dramaturgia cubana como lo que ocurrió con Las Pericas , que fue una gran sorpresa en ver como esta obra de inicio de los años sesenta viene re interpretada por un colectivo que no es nuestro pero que conecta las esencias de ese texto a una realidad posible de lo que ocurre en otro país y demostró que la pieza de Nicolás Dorr , mantiene una vigencia, que tiene recursos teatrales que son válidos y que permiten a un grupo de actores momentos de lujo y de diversión , en ese sentido, que cada paso de retorno de Gestus a Cuba es también una reafirmación que esperamos que la compañía nos traiga, es una especie de reclamo doble, no solo que vengan sino que nos traiga algo que nos permita saber cómo el grupo ha ido madurando , ha ido despojándose en algunos casos de algunos elementos de representación o que preguntas nuevas van trayendo, gracias también a los contactos que Cuba tiene con otras zonas de dialogo con el teatro latinoamericano; el álbum que presenta toda esta visión del teatro que pasa en el continente, incluye a Gestus , sea por el “Mayo Teatral” de Casa de Las Américas, a veces, porque el grupo puede venir y organizar una pequeña temporada y el hecho de que se presente en salas como la Hubert De Blanck, por ejemplo, que es un espacio donde los hemos visto en varias ocasiones también da esa señal de familiaridad que tenemos con el grupo.

Sabemos que hay una visión concentrada en el trabajo del actor, que hay una mirada particular sobre un texto de calidad, que hay una visión donde el humor es un elemento importante dentro de la obra, un humor que no siempre es un humor estentóreo, un humor abierto que intenta mover ideas que nos recuerda constantemente cuán difícil puede ser armar una idea de la vida y en ciertas circunstancias y que el Teatro hace una señal de alerta sobre eso. Por lo tanto, Gestus es ya parte de esa memoria que el Festival tiene y en la cual de algún modo, los reencuentros como te dije, no son solo de índole teatral, no son solo de índole estética, sino de familiaridad y de amistad, con lo cual eso va creando esa especie de garantía, en la cual por ejemplo en una edición como esta no siempre nos están llegando informaciones previas de lo que traen los grupos , ya al ver un nombre que uno conoce otras opciones en el Festival en años anteriores te da la garantía que este es un espectáculo que quiero ver porque si la compañía regresa porque ya conozco los actores, y quiero ver cuál es su nueva propuesta.

## **12 ENTREVISTA A MARILYN GARBEY (COMUNICADORA SOCIAL DE NACIONALIDAD CUBANA) LA HABANA, CUBA, 29 DE OCTUBRE 2017, DURANTE EL 17 DE FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO.**

---

**VAVM :** Marilyn tu que has seguido el paso de Teatro Ensayo Gestus en las multiples visitas del Festival o en visitas particulares a Cuba, Cual sería la representatividad del Teatro Ensayo Gestus de sus entregas poéticas, autores, política en tu opinión.

**M.G:** Lo primero que me llamó la atención de grupo es que un actor cubano se halla empeñado desde lejos en mantener viva la tradición del teatro cubano , la mejor tradición, la tradición de la dramaturgia cubana con grandes autores, piensa de inmediato en Héctor Quintero y Nicolás Dorr, casi siempre que la gente sale de Cuba se adapta a los lugares a donde va, lo que es natural que suceda , sin embargo Bernardo Menéndez ha insistido en llevar hasta Guayaquil un trozo de Cuba y lo ha hecho desde los textos, las voces, las imágenes , los conflictos de los grandes dramaturgos cubanos. Lo segundo que me llamo la atención es como desde ese entorno particular de Guayaquil, ciudad que no conozco y espero conocer algún día allí esos conflictos también dialogaron con los espectadores de Guayaquil, claro casi siempre han textos que tienen que ver con el entorno familiar; a veces de manera más naturalista, a veces de manera menos realista con mucho humor y supongo que de la misma manera que los cubanos disfrutan esas paradojas también lo hagan los guayaquileños o quizás de otra manera que es lo hace rico el texto de los autores cubanos que a veces pensamos que son muy localistas y que otros públicos no lo van a entender como nosotros , claro no lo pueden entender como lo entiende un cubano que ha vivido toda su vida en Cuba pero lo hacen desde otras lecturas y esa capacidad del grupo de vivir a mitad de camino entre Ecuador Guayaquil y La Habana Cuba, me parece realmente extraordinario ; yo agradezco ese esfuerzo por ver el teatro cubano desde otra perspectiva y siempre que han venido he intentado seguirlos, verlos, primero a la relación personal que me une a Bernardo Menéndez, a la vez que me une al autor de la investigación, que debo aclarar que lo conocí sin saber de sus vínculos con Bernardo , lo conocí en La Habana, perdido por la ciudad, intente orientarlo y realmente fue un placer que desde ese momento ,ya no me acuerdo ni en qué tiempo fue ,creo que fue por los noventa...

**VAVM: 1998**

**MG:** 98, ¡Dios mío! He seguido la amistad con Virgilio que ha venido a Cuba como actor, como dramata y también como artista plástico. Yo creo que esos vínculos enriquecen no solamente a

Teatro Gestus sino también a los espectadores cubanos, y a los teatristas que los estamos viendo aquí.

Tú me decías representatividad, a mí no me gusta hablar en esos términos grandilocuentes, yo prefiero concebir la historia del teatro desde las relaciones más personales, de cómo los seres humanos, que son la gente que hace el teatro va construyendo la gran obra y lo hace eligiendo textos, dialogando y desde esa manera de lo más personal, lo más privado ir construyendo la historia hacia la parte más pública, yo creo que eso es lo más interesante que tienen ellos, esa dualidad de ir y venir y dialogar con igual intensidad aquí o allá. He sido testigo de cómo han sorteado todos los obstáculos para venir a La Habana, si han dormido en el piso de la casa de Bernardo, han tenido que cargar con la escenografía desde Guayaquil, construir con materiales desde la nada la escenografía para dialogar con el público cubano, y he sido testigo como en una de las salas; que en una de las mejores salas del teatro cubano y de mayor historia: la sala Hubert de Blanck, repleta, de pie, aplaudiéndolos. Y ojala que ese vínculo se mantuviera y pudieran seguir viniendo con autores cubanos, ecuatorianos: porque no importa la nacionalidad, lo que importa es tender puentes de diálogos y que bueno que sea a través del Teatro.

### **13 ENTREVISTA A MIRELLA CARBONE DAGNINO (BAILARINA, COREÓGRAFA Y DOCENTE PERUANA DE DANZA CONTEMPORÁNEA) EX INTEGRANTE DE TEG, ACTUALMENTE ES DIRECTORA DE LA ESPECIALIDAD DE DANZA EN LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ.**

---

#### ***Comunicación personal vía correo electrónico***

Respondió el Jue 18/7/2019 18:01

[mirecarbone@gmail.com](mailto:mirecarbone@gmail.com) a [gestusecuador@hotmail.com](mailto:gestusecuador@hotmail.com)

#### **VAVM ¿Cómo se asumió la creación de secuencias corporales junto al texto dramático?**

MC: Trabajar desde el lenguaje del cuerpo implica para el intérprete transformar o convertir al mismo en una zona de experiencias, a partir de la cual pone en juego su subjetividad y realidad para generar significados o sentidos en el acontecimiento escénico.

Se propusieron acciones físicas que se convirtieron en movimientos y que respondían a las propias necesidades del contenido de la obra. Gruman explica que existe "(...) la necesidad de



comprender categorías tales como “movimiento”, “acción”, “gesto” desde los estudios teatrales y junto al par conceptual de la “teatralidad-danzalidad”<sup>33</sup>. Los movimientos partieron de gestos y de acciones para luego convertirse en secuencias de movimientos, a partir de los contenidos de la obra y de los diálogos de los personajes.

Por otro lado, en el caso específico de Gali Galápagos, los movimientos surgieron, además de lo explicado anteriormente, de ritmos específicos que nacieron de la propia necesidad de crear un personaje que identificara a los animales de la obra (tortuga, papagayo, piquero, etc.). Posteriormente, la música fue creada gracias a estos ritmos y secuencias de movimientos que partieron de las propias acciones.

Fue vital el proceso de un laboratorio donde se utilizó la improvisación como herramienta para rescatar material de los propios intérpretes. Las improvisaciones nos permitieron descubrir nuestros propios movimientos, personajes, imágenes, diálogos, que sirvieron, además, de materia prima para el coreógrafo.

### **VAVM ¿Basados en qué técnicas realizabas nuestros talleres internos para la práctica y los montajes?**

MC: Las técnicas de Eugenio Barba, que recoge la propuesta de Grotowsky, fueron los principales detonadores de la exploración de movimientos. El teatro-danza, así como todas las artes escénicas, genera una modificación particular en el cuerpo del intérprete. Según Barba (1990), el cuerpo, además de su estado cotidiano o referencia mundana compone otro cuerpo posible a quien él denomina “*cuerpo extra-cotidiano*”.

El “cuerpo extra-cotidiano” en el teatro-danza produce un lugar de tensión entre la interpretación mimética del actor y el flujo pulsional del bailarín, dos categorías que no remplazan una cosa por otra sino que, se vinculan en una construcción sostenida en un espacio-tiempo único y, en un momento poético particular. De este modo el cuerpo del performer adquiere un nuevo significado cuando experimenta un contacto directo con la escena, pues produce un efecto de metaforización que transforma su naturaleza. Cuando el performer modifica el estado cotidiano de su cuerpo se

---

<sup>33</sup> Grumann Sölter Andrés, 2008. “Estética de la “danzalidad” o el giro corporal de la “teatralidad” Aisthesis, núm. 43 (p.68)

hace invisible y ofrece una imagen del mismo alejada de ese lugar común. En igual sentido el espectador decodifica ese cuerpo posible para producir una imagen final, es decir, realiza una lectura sobre el contenido “efímero” de la escena. Esta naturaleza diferente que ofrece el “cuerpo extra- cotidiano” genera un estar distinto en la escena, la materialidad de los cuerpos se percibe en su lenguaje natural para adquirir otra corporalidad. Se produce una conducción ontológica del performer nueva, asumiendo el mundo y creando otro. El cuerpo no desaparece para transformarse en imagen metafórica sino que, construye una serie de relaciones con un universo posible, poético, ficcional, una imagen que es aquella que pretende representar. Según Merleau-Ponty (2006:22): “El cuerpo activa la comunicación, interactúa, subjetiviza según el ambiente que lo rodea, que es el mundo como realidad percibida, como realidad con la que se comunica y desarrolla el sentido de conciencia”.

Rudolph Laban y Mary Wigman, precursores y maestros principales de la corriente moderna en danza, especificaban que el cuerpo, más que un simple instrumento, era un terreno de descubrimientos en el cual sería posible una experiencia siempre nueva. En ese cuerpo se coloca la memoria cinética, la que debe ser descubierta por uno mismo, para encontrar el movimiento, su forma, contenido y calidad desde su “interior”. En este caso, la danza sería como una especie de saber revelado, no por un maestro o por una tradición académica, sino por el cuerpo mismo, o por “uno mismo”.

Así también, la teoría del análisis de movimiento de *Laban* se aplicó durante los procesos, con el objetivo de que los intérpretes tomaran conciencia de la capacidad corporal en torno al movimiento, al espacio y a los esfuerzos. Laban creó un sistema que permite el estudio, exploración e investigación de todas esas posibilidades de movimiento. Ofrece un mapa para comprender y analizar las posibilidades de movimiento que tiene el cuerpo humano.

De esta manera, el intérprete pudo experimentar todas sus posibilidades, además de un entrenamiento que derivó en la presencia necesaria para transmitir al espectador el lenguaje del movimiento.

**VAVM ¿Qué autores podría citar como teóricos que influenciaron en esas dinámicas que operabas?**

MC: BARBA, Eugenio y Savarese, Nicola. 1990. *El arte secreto del actor. Diccionario de*

*Antropología Teatral*. México. Escenología. A.C.

BARBA, Eugenio.1994. *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Buenos Aires. Catálogos.

GRUMANN SÖLTER, Andrés (2008). "Estética de la `danzalidad´ o el giro corporal de la `teatralidad´", *Aisthesis*, n° 43, pp. 11-26. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

LABAN. Rudolph

LE BRETON David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, nueva visión Bs. As 2002. Cap.1/3/6,1990. Disponible en:

[https://www.academia.edu/8816319/antropolog%c3%ada\\_del\\_cuerpo\\_y\\_modernidad\\_-\\_david\\_le\\_breton](https://www.academia.edu/8816319/antropolog%c3%ada_del_cuerpo_y_modernidad_-_david_le_breton)

LEPECHI André, *Agotar la Danza, Performance y política del movimiento*. Barcelona, CDEL, 2008

WIGMAN, Mary

**14 ENTREVISTA A JOSÉ LUIS QUINTERO (TITIRITERO Y DIRECTOR CUBANO DEL PROYECTO "GÉMINIS") DIRECTOR PROYECTO TEG: "MANDAMÁS"**

---

## **COMUNICACIÓN PERSONAL VÍA CORREO ELECTRÓNICO**

[gestusecuador@hotmail.com](mailto:gestusecuador@hotmail.com) y [geministeatro14@gmail.com](mailto:geministeatro14@gmail.com)

Jue 18/7/2019 20:39

**VAVM: ¿Cómo realizaste el proceso de adaptación del texto de "Mandamás" para el montaje de Teatro Ensayo Gestus?**

J.Q.: El texto parte de un original de la escritora cubana Dora Alonso y la versión debía tener en cuenta la traslación hacia un monólogo y los personajes que el texto propone, para esto readapté las situaciones partiendo de las cadenas de sucesos, desde el trabajo de mesa, sin afectar la narrativa ni la estructura del propio texto creando así una dramaturgia desde la puesta en escena.

**VAVM: ¿A partir de que criterios técnicos se crearon los personajes-objetos de Mandamás?**

J.Q: Se tuvo en cuenta la propia estructura dramática del texto que proponía a "el Caminante" un personaje-narrador que aportaba al mismo momentos de estilo brechtiano; estilo que continuaríamos utilizando en la puesta y los posibles objetos a los que un personaje de estas características pudiera tener acceso, de ahí la selección de sombrillas y mantas como medios expresivos, proponiéndonos que el gallo fuera un manto alto y esbelto y las gallinas sombrilla gorditas y redondas

**VAVM: ¿Qué autores podrías reconocer en tu práctica para el "teatro de objetos" en este montaje?**

J.Q: Recorriendo la historia del teatro de muñecos se puede acceder a todos los recursos expresivos disponibles, el trabajo diario y la práctica de este arte hace que los creadores podamos idear sus propios recursos por lo que no podemos; citar un autor en específico es complicado.

Acudí a mi experiencia acumulada en estas prácticas y a mi iniciativa personal.

**VAVM: ¿Qué metodología aplicaste para la interpretación del actor en torno a la manipulación de los objetos de "Mandamás"?**

J.Q: La metodología es la misma utilizada en todos los montajes con títeres, el actor tiene que reforzar mucho su fe y sentido de la verdad, teniendo en cuenta que además de actuar debe transmitir las emociones a un objeto inanimado para hacerlos ver verosímil y que el público se identifique con él. En este caso, más aun, pues el actor está presente en la escena y debe neutralizarse lo más posible cuando no esté interviniendo como tal; por lo que el director debe estar muy atento a cualquier movimiento que opaque el desempeño de los personajes objetos.

**VAVM: En el taller que implementaste al grupo teatro ensayo Gestus ¿qué temas desarrollaste para el conocimiento del teatro de títeres u objetos?**

J.Q: Las reglas elementales de la animación de muñecos:

- a) Control de la mirada, verticalidad, altura, palabra movimiento, utilización del espacio escénico y la atención al objeto que anima.
- b) Caracterización de los personajes, teniendo en cuenta que casi siempre la farsa es el estilo utilizado en el teatro de muñecos.
- c) Espacio escénico y espacio real o sea donde se mueven los muñecos y donde se mueven los actores que los animan.
- d) Utilización de la voz y el cuerpo, teniendo muy en cuenta la eliminación de tensiones para que no lastren el buen desempeño actoral.
- e) Y por último el desarrollo del personaje por el actor manipulador para lograr credibilidad.

**15 ENTREVISTA A BERNARDO MENÉNDEZ- CUESTA ESPINA (DIRECTOR, ACTOR, GESTOR. COLABORADOR DEL TEG DE NACIONALIDAD CUBANA Y ECUATORIANA. RADICADO EN ECUADOR DESDE 1999) (COMUNICACIÓN PERSONAL, VÍA CORREO ELECTRÓNICO)**

---

18 de julio 2019 – De : [alegremaci@hotmail.com](mailto:alegremaci@hotmail.com) a [gestusecuador@hotmail.com](mailto:gestusecuador@hotmail.com)

**VAVM: Bernardo, ¿podrías describir, desde tu labor de director en el proceso de creación de la obra : “La Lección” de Eugéne Ionesco y como co-director en “Las Pericas” de Nicolás Dorr, al interior del grupo Teatro Ensayo Gestus?**

B:M: El montaje de la obra “La Lección” lo comenzamos a partir del “teatro de movimiento”; donde partiendo del acento del cuerpo del actor, fuimos generando una serie de improvisaciones que nos permitieran explorar el movimiento de ellos como actores-intérpretes, indagando en el espacio-tiempo, convenciones, mímicas, impulsos, explorando las tendencias internas y externas de los personajes.

Todo este proceso nos ayudó posteriormente a la decodificación de los mismos para transmutarlos en acciones y movimientos que nos permitieran una extra cotidianidad de los mismos y mostrar estos personajes- marionetas como continuidad de una realidad disfrazada por la contemporaneidad.

Una vez establecida la partitura de movimiento de los personajes, incorporamos el texto dotándolo de una naturalidad que irrumpiera en estas decodificaciones de impulsos, tendencias e inclinación espacial y corporal de los personajes, dotándolos de una extra cotidianidad y que se acerque a las propuestas y estilo que la obra desde su propio autor reclama; sin descuidar los aportes a nuevos lenguajes resultantes de la experimentación con el equipo artístico.

En el montaje de “Las Pericas” partimos de la búsqueda de “lo femenino” en “lo masculino”, desglosando estructuras corporales que permitieran redescubrir acciones-reacciones también dentro del teatro de movimiento, que desestructuraran las convecciones establecidas socialmente para estas categorías: lo femenino y lo masculino. Esto nos abrió a un abanico de posibilidades según las características psico-sociales de los tres personajes principales dotándolos de un timbre esperpéntico, totalmente opuesto a la naturalidad y realismo de los otros dos personajes.

Una vez captado esto quisimos ahondar en la textualidad de Nicolás Dorr, partiendo de la aparente simpleza de sus textos, donde se escondía una intertextualidad digna de canalizar a través de actores parlantes, con guiños hacia el teatro de Bertolt Brecht, donde las continuas alusiones actor-personaje ó personaje-actor, hacen más comprensible el discurso escénico. Así el resultado final, son seres andrógenos que transitan por un mar de maquiavélicas emociones y

razonables estados de ánimo en total concordancia con los lenguajes que se perciben como actuales en el teatro, dotadas de toda la frescura de su propuesta inicial. Cabe mencionar los directores, también encontramos hallazgos en relación a la estructura social, política de la comunidad ecuatoriana que se reflejaban en el texto de Dorr, a pesar del salto temporal, había relaciones en cuanto a las estructuras de poder; desde este ángulo sin desvirtuar el texto original ( más aún si el propio dramaturgo presenciara nuestro montaje) hicimos aproximaciones a la realidad ecuatoriana, sobre todo en la atmósfera sonora, lo que logró que la puesta en escena tenga una universalidad a partir de esas aproximaciones que resultaron en contundentes diálogos culturales.

## COLABORADORES TEG (1988-2015)

Simbología: (+) FALLECIDO(A).

1. ADELA BRBORICH ( diseñadora de modas)
2. ADELITA MORAN (vestuarista)
3. ALEJANDRA PAREDES (actriz)
4. ALEJANDRO MENENDEZ (instrumentista)
5. ALFONSINA SOLINES (actriz)
6. ANDRES PEÑAFIEL (actor)
7. ANGELICA ZULUOGA (actriz)
8. ANITA AGUIRRE (actriz)
9. ANITA GALVEZ (actriz)
10. **ANTONIO AGUIRRE + ( actor)**
11. AQUILES LOPEZ ( musicalizador)
12. AURA MORLA (técnica en luces)
13. AURELIO HERRERA (actor y director)
14. AZUCENA MORA (actriz )
15. BERNARDO MENENDEZ (actor y director)
16. BETTY CHONG (diseñadora gráfica)
17. CARLOS SACOTO (fotógrafo)
18. CARMEN ANGULO (actriz )
19. CINTHIA MARQUEZ (actriz )
20. CLARA GONZALEZ (actriz)
21. CONSUELO BORBOR (vestuarista)
22. CRISTIAN CORTEZ (dramaturgo)
23. CRISTIAN LANDIVAR ( diseño de luces)
24. DANILO ESTEVEZ (actor)
25. DAVID REINOSO ( efectos especiales caracterización)
26. DIEGO ORTEGA (asistente de dirección)
27. EDUARDO RODRIGUEZ (diseñador gráfico)
28. ENZO PIZARRO (actor)
29. ERWIN GUALE ( técnico en escenotecnia)
30. FEDERICO KOELLE (actor)
31. FERNANDO CEPEDA ( musicalización)
32. FERNANDO MIELES (director)
33. FERNANDO VILLAO (actor)
34. FRANKLIN HURTADO (actor)
35. GINA BORBOR (actriz)
36. GLENDA NERIA (actriz)
37. GUIDO BAJAÑA (fotografía y multimedia)
38. **HECTOR QUINTERO + (dramaturgo)**
39. HENRY RAAD ( gestor cultural )

40. HILDA ZARAGUAYO (actriz)
41. HORACIO HERDOIZA (actor)
- 42. HUMBERTO CALAÑA+ (actor)**
43. ISABEL LABARCA (coreógrafa)
44. ISABELLA FALCO (dramaturga)
45. ISRAEL PICO (actor)
46. JACINTO AQUIÑO (titiritero)
47. JAIME ROCA (actor)
48. JEAN CARLO LUNA PERALTA (fotografía)
49. JESSE GALLARDO (actor)
50. JORGE JAEN ( artista visual)
51. JORGE MASUCCO ( fotografía)
52. JORGE VELASCO MACKENZIE (dramaturgo)
53. JOSE LUIS QUINTERO ( dirección teatro títeres)
- 54. JOSE MARTINEZ QUEIROLO + (dramaturgo)**
55. JOSE SANCHIS SINISTERRA (dramaturgo)
56. JOSE VACA (director)
57. JOSE YEPEZ ( composición e interpretación musical y video)
58. JUAN CARLOS URRUTIA (compositor y musicalizador)
59. JUAN CARLOS ZAMBRANO ( utilería)
60. JULIO MINCHALA (fotografía)
61. KARLA CAICEDO CAMPOS ( asistente de dirección)
62. KEIKO AZUMA (actriz)
63. KERLY MACIAS (actriz )
- 64. LIVIA LEON + (actriz , fundadora TEG)**
65. LORENA NICOLALDE ( escenografía)
66. MARCELO GRIJALVA (actor)
67. MARIA DEL CARMEN CEDEÑO (actriz)
68. MARIA DEL CARMEN MONTESDEOCA (actriz)
69. MARIA ESTHER ARIAS (actriz)
70. MARIA FERNANDA GUTIERREZ (actriz)
71. MARIA LOOR ( escenografía)
72. MARIA SACOTO (actriz)
73. MARICELLA GOMEZ (actriz)
74. MARINA SALVAREZZA (directora y actriz )
75. MARIO GONZALEZ (diseño gráfico y fotografía)
76. MARTHA RAMBAY (actriz)
77. MIGUEL ANGEL OCHOA (actor)
78. MILTON GALVEZ (actor y asistente de dirección)
79. MIRELLA BRIONES (asistente producción)
80. MIRELLA CARBONE (actriz y directora)
81. MIRIAM PEÑA ( confección de títeres)
82. MONICA INDABURU (actriz)
83. MONTSE SERRA (actriz y productora)



84. NADIA GARCIA (actriz)
85. NERIA KLEMPERER (actriz y asistente de dirección)
86. NEWTON SORIA (actor y fotógrafo)
87. NICOLAS ALTGELT ( musicalización)
- 88. NICOLAS DORR + (dramaturgo)**
- 89. NORBERTO DOMINGUEZ+ (dramaturgo)**
90. NUBIA PESANTEZ (actriz)
91. OMAR AGUIRRE (actor)
92. OMAR MONTALVO ( composición y musicalización)
93. PATRICIA RODRIGUEZ (actriz)
94. PATRICIA TRIVIÑO (manipulación títeres)
95. PAULINA JEREZ (actriz)
96. PEGGY LINDLEY ( productora)
97. RAQUEL GONZALEZ (directora)
98. RICARDO BOHORQUEZ (fotografía)
99. RICHARD MENENDEZ (actor)
100. ROBERTO MANRIQUE (actor)
101. ROBERTO VILLACIS (actor)
102. ROSA AMELIA ALVARADO ( gestora cultural)
103. ROSARIO PESANTEZ (vestuarista)
104. ROSSY MOSCOSO (actriz)
105. RUBEN BUSTAMANTE (actor)
106. SARA CEVALLOS (actriz)
107. SHUBERT GANCHOZO ( composición y musicalización)
108. SUSANA NICOLALDE (actriz)
109. TANI FLOR (manipulación de títeres)
110. TANIA MUÑOZ ( diseñadora y multimedia )
111. TERESINHA MURTINHO (actriz )
112. VANESSA ORTIZ (actriz)
113. VERONICA GARCIA ( diseño escenográfico)
114. VERONICA IBAÑEZ (fotografía)
115. VERONICA MOREIRA (actriz)
116. VERÓNICA ZURITA (actriz)
117. VICENTE CHAUVIN (actor)
118. VIRGILIO VALERO ( actor y director)
- 119. WILFRIDO SEGURA + (diseño gráfico e ilustración)**
120. WILSON CUEVA ( composición y musicalización)
121. XAVIER DIAZ ( vídeo )
122. YANET GÓMEZ ( actriz)
123. YELENA MARICH ( manipulación títeres)
- 124. ZOILA FLORES + (actriz)**

## **CRONOLOGIA - OBRAS GESTUS – categorías.**

1. (1988)“Colorín Colorado...el Teatro ha comenzado” (creación colectiva)

Dirección: Virgilio Valero. Teatro para niños, didáctico, farsa.

ESPECTÁCULO: “DOS AUTORES Y UN PÚBLICO” con:

2. (1988)“El más extraño idilio”( Tennessee Williams)

Dirección: Virgilio Valero

Teatro para adultos, Autor norteamericano, Drama, Realismo

3. (1988) “Q.E.P.D.” (Que en paz descansen) ( José Martínez Queirolo)

Dirección: Virgilio Valero

Teatro para adultos, Autor ecuatoriano, Farsa, Absurdo, Expresionismo, post modernista

Re estreno en 2005 Dirección: Bernardo Menéndez.

4. (1989)“Nadie puede saberlo” (Enrique Bunster)

Dirección Virgilio Valero.

Teatro para adultos, Autor latinoamericano, comedia, realismo

5. (1989) “La cándida historia de Pedro Piñón” (creación colectiva)

Teatro para adultos, Farsa, didáctica, postmoderno, expresionista

Dirección: Mirella Carbone.

6. (1990) “Gali- Galápagos” (Adaptación de Isabella Falco del original Galápago de Salvador Lemis)

Teatro para niños, autor latinoamericano, didáctico, farsa

Dirección Mirella Carbone.

Re estreno en 1997 Dirección: Aurelio Herrera.

Re estreno 2005 Dirección: Virgilio Valero.

7. (1993) “Sueños de barrio” (José Vacas)

Teatro para adultos, Autor ecuatoriano, Comedia, teatro costumbrista, didáctico.

Dirección: José Vacas.

8. (1995) “El Medico a palos” (Adaptación de Virgilio Valero del original de Molière) Teatro para público juvenil, autor clásico, comedia, teatro de la calle.

Dirección: Virgilio Valero.

9. (1998) “La tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita”(Federico García Lorca) Teatro para público juvenil, autor clásico, farsa, costumbrista.

Dirección: Aurelio Herrera y Virgilio Valero.

Re estrenada 2014 en versión de Virgilio Valero

Dirección: Bernardo Menéndez.

- 10.(1999) “La Mandrágora” (Adaptación de Clara González del original de Nicolás Maquiavelo) TEG + TEG

Teatro para público juvenil, autor clásico, drama, realismo.

Dirección: Marina Salvarezza, Bernardo Menéndez y Virgilio Valero

ESPECTÁCULO: “EROTTISIMUS”

- 11.(1999)“Noctámbulos” (Cristian Cortez)

Dirección: Virgilio Valero.

Teatro adulto, autor ecuatoriano, comedia, absurdo,

Reestrenada en 2012 dirigida por Bernardo Menéndez.

- 12.(1999) “El espejo” (Emilio Carballido)

Teatro adultos, comedia, autor latinoamericano, realista.

Dirección: Virgilio Valero. Re estreno en 2000. TEG + TEG. Dirección: Marina Salvarezza.

ESPECTÁCULO: “BREVERÍAS DE MUJERES” con:

- 13.(1999) “Mal Dormir” (José Sanchis Sinisterra)

Teatro adultos, Autor europeo, metateatro, minimalista, drama

Dirección: Bernardo Menéndez.

14.(1999) “Retrato de mujer con sombras” (José Sanchis Sinisterra)

Teatro adultos, Autor europeo, metateatro, minimalista,drama

Dirección: Bernardo Menéndez.

Re estreno 2013.

15.(1999) “Casi todas locas” (José Sanchis Sinisterra)

Teatro adultos, Autor europeo, metateatro, minimalista,comedia

Dirección: Bernardo Menéndez.

16.(1999) “Talvez soñar” (Norberto Domínguez)

Teatro adultos, autor latinoamericano, drama, realista.

Dirección: Verónica Lyn.

Re estreno en el 2012. Dirección: Virgilio Valero

ESPECTÁCULO: “JUEGOS DE AMOR Y ENGAÑO” con:

17.(1999) “Tiempos Modernos” (anónimo) TEG + TEG

Teatro para adultos, comedia, realista.

Dirección: Marina Salvarezza.

18.(1999) “El gato” (anónimo)

Teatro para adultos, comedia, realista.

Dirección: Marina Salvarezza.

19.(1999) “No todos los ladrones vienen a perjudicar” ( Dario Fo) TEG+TEG

Teatro para adultos, autor europeo, comedia, realista.

Dirección: Marina Salvarezza.

20.(2000) “Un día en el reino de Bambina”(Alberto Ravara)

Teatro para niños, autor latinoamericano, didáctica,farsa Dirección: Virgilio Valero.

21.(2000) “Geppetto” (Versión de René Carmona del original Yepeto de Roberto Cossa).

Teatro para adultos, Autor latinoamericano, drama, realista.

Dirección: Fernando Mieles y Marina Salvarezza. TEG+TEG

Re estreno en 2013. GESTUS. Dirección: Bernardo Menéndez.

22.(2000)“La Clase Sánduche”( Cristian Cortez)

Teatro para adultos, Autor ecuatoriano, farsa, absurdo

Dirección: Virgilio Valero.

Re estrenada en 2019.

23.(2001)“Historia de una muñeca abandonada” ( Alfonso Sastre)

Teatro para niños, Autor europeo, didáctica, comedia.

Dirección: Virgilio Valero

24.(2001) “La Lección” (Eugène Ionesco). TEG+TEG

Teatro para adultos, Autor europeo, farsa, absurdo.

Dirección: Bernardo Menéndez.

ESPECTÁCULO: “CUENTOS DEL ABUELO” con:

25.(2002) “La planta de cuadernos” (Adaptación de Virgilio Valero del cuento “La planta de cuadernos de Laura De Vetach) TEG+TEG.

Teatro para niños, Autor latinoamericano, didáctica, farsa.

Dirección: Virgilio Valero

26.(2002) “Los tres hijos del rey” ( Adaptación de Bernardo Menéndez de cuento anónimo)TEG+TEG

Teatro para niños, títeres, autor latinoamericano, didáctica, drama

Dirección: Virgilio Valero

27.(2002) “Mandamás” (Dora Alonso)

Dirección: José Luis Quintero.

Teatro para niños, títeres, autor latinoamericano, didáctica, farsa

ESPECTÁCULO: “QUEIROLEANDO CON PIPO” con:

28.(2002) “La Casa del qué dirán”(José Martínez Queirolo) TEG+TEG

Dirección: Marina Salvarezza.

Teatro para adultos, autor ecuatoriano, farsa, absurdo.

29.(2002) “Los que se quedan” (José Martínez Queirolo)TEG+TEG

Dirección: Marina Salvarezza.

Teatro para adultos, autor ecuatoriano, farsa, costumbrista.

ESPECTÁCULO: “HUMOR DE CHÉJOV EN UN ACTO” con:

30.(2004) “El daño que hace el tabaco”(Anton Chéjov)

Teatro para adultos, comedia, autor europeo, realismo.

Dirección: Bernardo Menéndez.

Reestreno en 2014 con la dirección de Virgilio Valero.

31.(2004) “El oso” (Anton Chéjov).

Teatro para adultos, comedia, autor europeo, realismo.

Dirección: Bernardo Menéndez.

32.(2004) “Petición de mano” (Anton Chéjov)

Teatro para adultos, comedia, autor europeo, realismo.

Dirección: Bernardo Menéndez.

33.(2007) “Contigo, pan y cebolla” (Héctor Quintero)

Teatro para adultos, comedia, autor latinoamericano, costumbrista.

Dirección: Bernardo Menéndez.

34.(2008) “No sé vale llorar – Juegos Desesperados para Llorar” (Cristian Cortez ejercicio de Dramaturgia actoral con elenco Gestus)

Teatro para adultos, Autor ecuatoriano. Postmoderno, mezcla

ESPECTÁCULO: “PERVERTIMENTO” con:

35.(2009) “Ahí está” (José Sanchis Sinisterra).

Teatro para adultos, Autor europeo, metateatro, minimalista, mezcla

Dirección: Bernardo Menéndez – Raquel González – Virgilio Valero.

36.(2009) “Al lado” (José Sanchis Sinisterra)

Teatro adultos, Autor europeo, metateatro, minimalista, mezcla

Dirección: Bernardo Menéndez – Raquel González – Virgilio Valero.

37.(2009) “Monológico” (José Sanchis Sinisterra)

Teatro adultos, Autor europeo, metateatro, minimalista, mezcla

Dirección: Bernardo Menéndez – Raquel González – Virgilio Valero.

38.(2009) “Cerrar los ojos” (José Sanchis Sinisterra)

Teatro adultos, Autor europeo, metateatro, minimalista, mezcla

Dirección: Bernardo Menéndez – Raquel González – Virgilio Valero.

39.(2009) “El otro” (José Sanchis Sinisterra)

Teatro para adultos, Autor europeo, metateatro, minimalista, mezcla

Dirección: Bernardo Menéndez – Raquel González – Virgilio Valero.

40.(2009) “Espejismos” (José Sanchis Sinisterra)

Teatro para adultos, Autor europeo, metateatro, minimalista, mezcla

Dirección: Bernardo Menéndez – Raquel González – Virgilio Valero.

41.(2009) “Instrucciones” (José Sanchis Sinisterra)

Teatro para adultos, Autor europeo, metateatro, minimalista, comedia

Dirección: Bernardo Menéndez – Raquel González – Virgilio Valero.

42.(2009) “Presencia” (José Sanchis Sinisterra)

Teatro para adultos, Autor europeo, metateatro, minimalista, mezcla

Dirección: Bernardo Menéndez – Raquel González – Virgilio Valero.

ESPECTÁCULO “MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS” con: “Noctámbulos” y

43.(2010) “El viejo celoso” (Adaptación de José Martínez Queirolo del original de Miguel de Cervantes)

Teatro adultos, comedia , autor ecuatoriano, costumbrista.

Dirección: Virgilio Valero y Bernardo Menéndez.

44.(2010) “L@S PERIC@S” (Nicolás Dorr)

Teatro adultos, autor latinoamericano, farsa, postmoderno.

Dirección: Bernardo Menéndez y Virgilio Valero.

45.(2011) “Tatuajes para el alma” ( JorgeVelasco Mackenzie) Fragmento.

Teatro para adultos, autor ecuatoriano, mezcla, postmoderno.

Dirección: Virgilio Valero.

Dirección: Bernardo Menéndez y Virgilio Valero.

46.(2012)“Falsa Alarma” (Virgilio Piñera)

Teatro para adultos, autor latinoamericano, mezcla, absurdo, postmoderno.

Dirección: Bernardo Menéndez y Virgilio Valero.

47.(2012) “Montesco y su señora” ( José Martínez Queirolo) TEG+TEG

Teatro adultos, autor ecuatoriano, comedia, realismo.

Dirección: Marina Salvarezza

48.(2014)“Cucarachas” (Cristian Cortez)

Teatro para adultos, autor ecuatoriano,drama, absurdo.

Dirección: Bernardo Menéndez.

49.(2015) “Brujas o El embrujo del azúcar” (María Fernanda Gutiérrez) Fragmento.

Teatro para niños, autor ecuatoriano, didáctica, farsa

Dirección: Virgilio Valero.



## ARCHIVO FOTOGRÁFICO

---



“Colorín, Colorado...El teatro ha comenzado” – 1988

En la foto: Virgilio Valero, Susana Nicolalde,  
María Sacoto y Aurelio Herrera.



En la foto: Jaime Roca, Rossy Moscoso,  
Franklin Hurtado, Virgilio Valero y Newton Soria- 1988



“Colorín, Colorado...El teatro ha comenzado

Sketch: “La caperucita roja” – 1988

En la foto: Virgilio Valero y María Sacoto.



Colorín – Colorado...El teatro ha comenzado"

Sketch: "El circo" – 1989

En la foto: Franklin Hurtado

Parque Seminario- Guayaquil



"Colorín, Colorado...El Teatro ha comenzado" – 1989

En la foto: Jaime Roca-

Parque Seminario - Guayaquil



"Colorín, Colorado...El teatro ha comenzado"

Sketch: "El tallerín encantado"- 1989

En la foto: Virgilio Valero y Aurelio Herrera

Parque Seminario – Guayaquil.



“Colorín, Colorado...El teatro ha comenzado”

Sketch: “SHHH”- 1997

En la foto: María Fernanda Gutiérrez y Virgilio Valero  
Teatro del Ángel – Guayaquil.



“Colorín,Colorado...El teatro ha comenzado” – 1997

Sketch: “La caperuza colorá

En la foto: Fernando Villao, Virgilio Valero y  
María Fernanda Gutiérrez.  
Teatro del Angel - Guayaquil



“Colorín,Colorado...El teatro ha comenzado”

Skecth: “La verdadera historia de Tarzán” – 1998

En la foto : Fernando Villao, Virgilio Valero y María Fernanda Gutiérrez  
Teatro del Ángel



“Colorín-Colorado...El teatro ha comenzado” – 2008

En la foto: Milton Gálvez, Alejandra Paredes, Virgilio Valero,  
Alfonsina Solines, Fernando Villao y Carmen Angulo.



“Colorín,Colorado...El Teatro ha comenzado” - 2010

Skecth: “Luces, cámara, acción”

En la foto: Alfonsina Soines, Milton Gálvez, Azucena Mora, Virgilio Valero  
Y Fernando Villao.

Plaza Centro Cívico – Guayaquil



“Colorín, Colorado...El teatro ha comenzado”

Skeckt: “El arbolito de Navidad” – 2008

En la foto: Carmen Angulo, Alejandra Paredes, Azucena Mora, Alfonsina Solines  
Y Virgilio Valero



“Colorín, Colorado...El Teatro ha comenzado”

Skecth: “La caperuza colorá” – 2008

En la foto: Milton Gálvez, Carmen Angulo y Alfonsina Solines.



“Colorín, Colorado...El teatro ha comenzado”- – 2009

Festival Internacional de Teatro de La Habana, Cuba.

Casa Guayasamín

En la foto : Azucena Mora, Milton Gálvez, Alfonsina Solines y Bernardo Menéndez.



“La cándida historia de Pedro Piñón” – 1990

En la foto : Aurelio Herrera, Mirella Carbone, Susana Nicolalde y Virgilio Valero

Teatro de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, Guayaquil





“La cándida historia de Pedro Piñón” – 1990

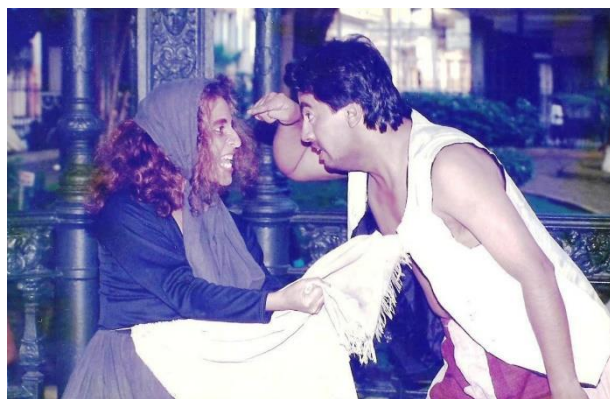
En la foto: Susana Nicolalde, María Sacoto y  
Aurelio Herrera.

Parque Seminario. Guayaquil



“La cándida historia de Pedro Piñón”-1990

En la foto: Susana Nicolalde, Virgilio Valero,  
Mirella Carbone y Aurelio Herrera.



“El médico a palos” – 1995

En la foto: María Esther Arias y Newton Soria  
Parque Seminario, Guayaquil.



“El médico a palos” – 1995

En la foto: Mónica Indaburu y Horacio Herdoíza.  
Parque Seminario , Guayaquil.



“El médico a palos” – 1995

En la foto: Mónica Indaburu, Newton Soria, Fernando Villao,  
María Esther Arias, Livia León, Horacio Herdoíza, Rubén Bustamante.  
Auditorio Museo Municipal Guayaquil.



“La tragicomedia de Cristóbal y la Señá Rosita” – 1992

En la foto: Livia León, Omar Aguirre, Marjorie Fajardo, María Isabel Solines, Pepe Sánchez,  
Hugo Avilés, Virgilio Valero.  
Aula Magna Universidad Católica de Santiago de Guayaquil



"La tragicomedia de Cristóbal y la Señá Rosita"- 1998

En la foto: María Fernanda Gutiérrez.

Teatro Centro de Arte – Guayaquil.



"La tragicomedia de Cristóbal y la Señá Rosita"- 1998

En la foto: Clara González, Livia León y Virgilio Valero

Teatro Centro de Arte – Guayaquil



"La tragicomedia de Cristóbal y la Señá Rostia" 1998

En la foto: Fernando Mieles, Virgilio Valero.

Teatro Centro de Arte, Guayaquil





“Humor de Chéjov en un acto” – 2004

Pieza: “Petición de mano”

En la foto: Roberto Manrique y Teresinha Murtinho.

Teatro Centro de Arte, Guayaquil



“Humor de Chéjov en un acto” – 2004

Pieza: “El oso”

En la foto: Bernardo Menéndez y Maricela Gómez.

Teatro Centro de Arte, Guayaquil.

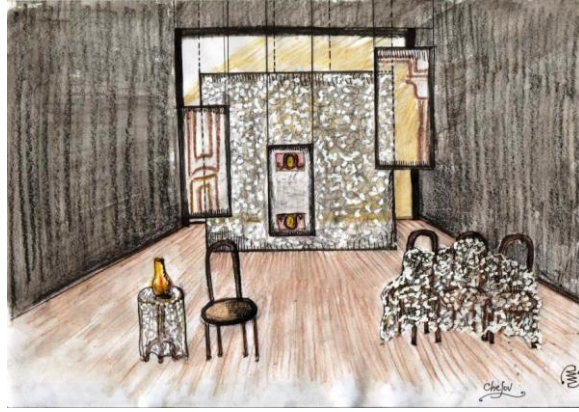


“Humor de Chéjov en un acto” – 2004

Pieza: “El daño que hace el tabaco”

En la foto: Virgilio Valero.

Teatro Centro de Arte. Guayaquil.



Escenografía "Humor de Chéjov en un acto" – 2004

Diseño: Dec. Virgilio Valero.

Teatro Ensayo Gestus



"La Lección" – 2003

TEG + TEG

En la foto: Teresinha, Murtinho, Virgilio Valero y Marina Salvarezza.

Festival Internacional de Teatro – La Habana, Cuba.

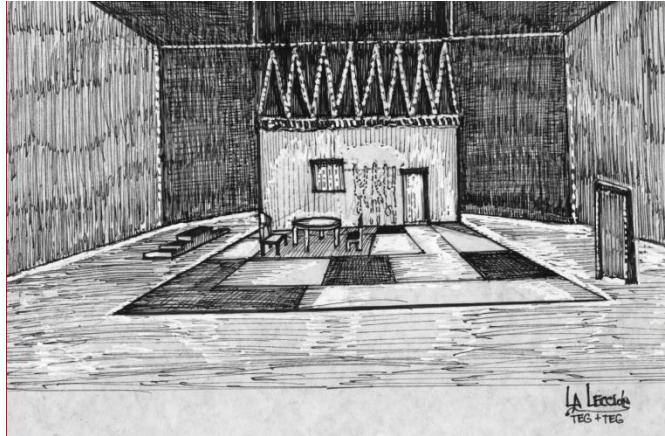


"La lección" – 2003

TEG+TEG

En la foto: Marina Salvarezza y Sara Cevallos.

Teatro Centro de Arte, Guayaquil.



Escenografía: "La Lección" 2001

Diseño: Virgilio Valero

TEG+TEG.



"Q.E.P.D." (Que en paz descansen) -1988

En la foto: Franklin Hurtado y Anita Gálvez.

Sala de Teatro Experimental Guayaquil.



"Q.E.P.D." ( Que en paz descansen) – 1988

En la foto: Franklin Hurtado y Anita Gálvez.

Sala de Teatro Experimental Guayaquil







Vestuario "Q.E.P.D" ( Que en paz descansen) 2005

Personaje: Enriqueta de Ruibarbo.

Diseño: Virgilio Valero

Realización: Adela Brborich

Teatro Ensayo Gestus



"Q.E.P.D" (Que en paz descansen) 2011.

En la foto: Alfonsina Solines y Virgilio Valero

MAAC (Auditorio Simón Bolívar) – Guayaquil



"Las pericas" – 2010

En la foto: Azucena Mora, Bernardo Menéndez y Virgilio Valero.

Centro Cultural Sarao, Guayaquil.



“Las Pericas” – 2010

En la foto: Ferando Villao, Azucena Mora, Milton Gálvez,  
Virgilio Valero, Bernardo Menéndez y Nicolás Dorr.  
Centro Cultural Sarao, Guayaquil.



“Las Pericas” – 2010.

En la foto: Virgilio Valero, Bernardo Menéndez y Fernando Villao.



“Las Pericas”-2010

En la foto. Azucena Mora y Milton Gálvez.  
Festival de Teatro La Habana, Cuba  
Teatro Hubert de Blank.



“Las Pericas” - 2011.

En la foto: Bernardo Menéndez, Virglio Valero y Fernando Villao.  
Teatro José Martínez Queirolo , Casa de la Cultura Núcleo del Guayas – Guayaquil



“Cucarachas” – 2014

En la foto: David Castro Mosquera, Milton Gálvez y Virgilio Valero  
Teatro José Martínez Queirolo  
Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, Guayaquil.



“Cucarachas” – 2014.

En la foto: David Castro Mosquera, Virgilio Valero, Milton Gálvez,  
Bernardo Menéndez y Cristian Cortez.  
Teatro José Martínez Queirolo.  
Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, Guayaquil.





“Cucarachas” – 2014.

En la foto: David Castro Mosquera y Milton Gálvez.

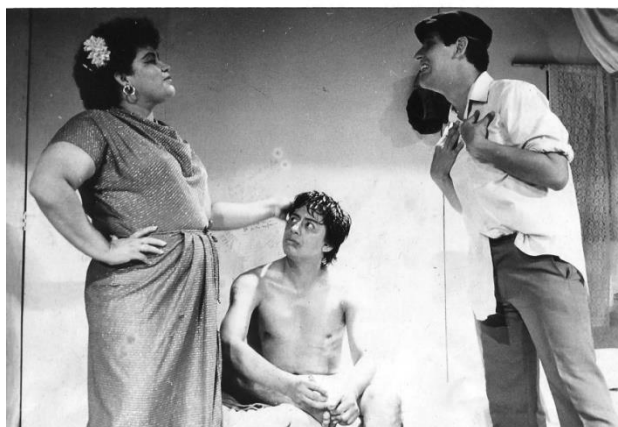
Teatro José Martínez Queirolo. Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, Guayaquil..



“El más extraño idilio” – 1988.

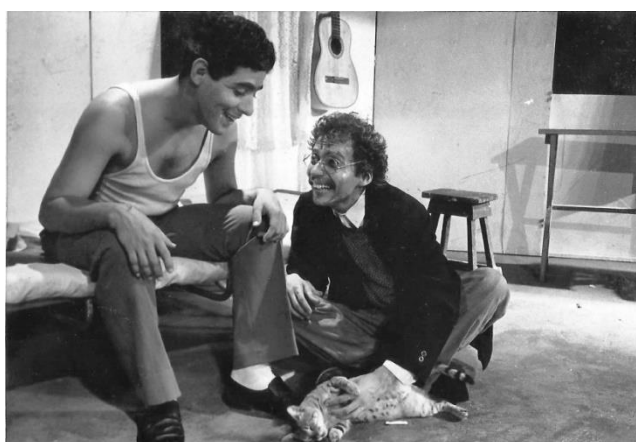
En la foto: Livia León, Jaime Roca y Micha  
Sala de Teatro Experimental Guayaquil.





“El más extraño idilio”- 1988

En la foto: Livia León, Newton Soria y Jaime Roca.  
Sala de Teatro Experimental Guayaquil.



“El más extraño idilio”-1988,

En la foto: Jaime Roca y Virgilio Valero  
Sala de Teatro Experimental Guayaquil.



“Geppetto”- 2001

En la foto: Bernado Menéndez y Virgilio Valero.



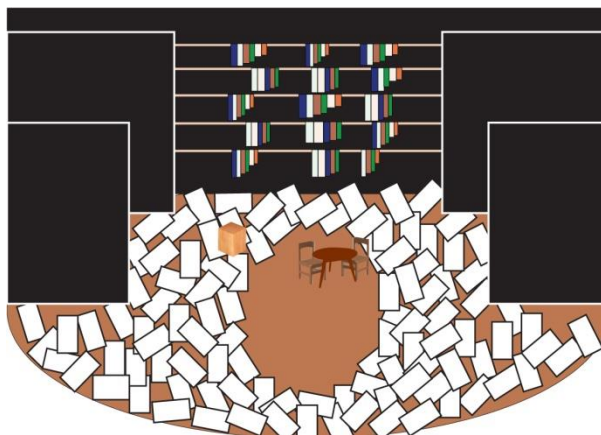
“Geppetto”- 2013

En la foto; Virgilio Valero y Jesse Gallardo  
Sala Zaruma – Teatro Sánchez Aguilar, Guayaquil



“Geppetto” 2013

En la foto: Bernardo Menéndez, Diego Ortega  
Jesse Gallardo y Virgilio Valero.



Escenografía “Geppetto”

Diseño: Verónica García.

Teatro Ensayo Gestus



"Breverías de Mujeres" – 1999

En la foto: Livia León, Virgilio Valero, María Fernanda Gutiérrez y  
María Sacoto.

Sala Experimental- Teatro Centro de Arte, Guayaquil

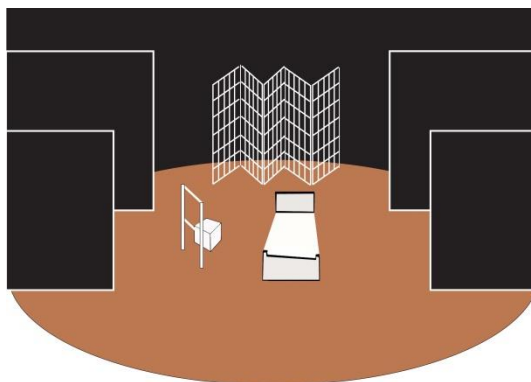


"Breverías de Mujeres" – 2013

Pieza: "Mal Dormir"

En la foto: Alfonsina Solines y María Sacoto

Teatro José Martínez Queirolo – Casa de la Cultura Núcleo del Guayas  
Guayaquil

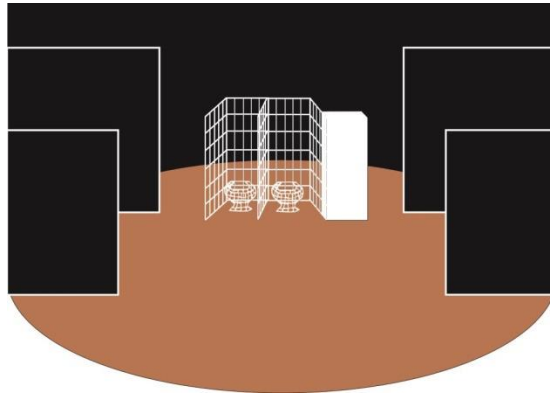


Escenografía "Breverías de Mujeres"

Pieza: "Retrato de mujer con sombras"

Diseño: Virgilio Valero

Teatro Ensayo Gestus



Escenografía "Breverías de Mujeres"

Pieza: "Mal dormir"

Diseño: Virgilio Valero

Teatro Ensayo Gestus.



"Breverías de Mujeres" – 2013

Pieza: "Casi todas locas"

En la foto: Miguel Ángel Ochoa

Sala José Martínez Queirolo.

Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas. Guayaquil



"Breverías de Mujeres" 2013

Pieza: "Retrato de Mujer con sombras"

En la foto: Virgilio Valero

Teatro Demetrio Aguilera Malta.

Casa de la Cultura- Núcleo del Guayas, Guayaquil



"Pervertimento" 2009

Pieza: "Instrucciones.

En la foto: Milton Gálvez, Virgilio Valero y Alejandra Paredes.

Centro Cultural Sarao – Guayaquil



"Pervertimento" 2009

Pieza: "Espejismos"

En la foto : Alfonsina Solines y Bernardo Menéndez

Festival Internacional de Teatro

Teatro Mella, La Habana, Cuba



"Pervertimento" 2009

En la foto: Raquel González, Alfonsina Solines, Azucena Mora,  
Erwin Gual, Virgilio Valero, Milton Gálvez y Bernardo Menéndez.

Festival Internacional de Teatro – La Habana, Cuba

Vestíbulo Teatro Mella





"Pervertimento" 2009

Pieza: "Cerrar los ojos"

En la foto: Bernardo Menéndez

Festival Internacional de Teatro La Habana.

Teatro Terry, Cienfuegos.



"Pervertimento" 2009

Pieza: "Ahí está"

En la foto: Azucena Mora y Alfonsina Solines

Festival Internacional de Teatro La Habana.

Teatro Terry, Cienfuegos.



"Pervertimento" 2009

Pieza: "Monológico"

En la foto: Azucena Mora y Bernardo Menéndez

Festival Internacional de Teatro

Teatro Terry, Cienfuegos



"Pervertimento" 2009

Pieza: "Presencia"

En la foto. Alejandra Paredes, Virgilio Valero, Azucena Mora

Bernardo Menéndez, Monste Serra y Milton Gálvez.

Centro Cultural Sarao, Guayaquil



"Gali Galápagos" 1990

En la foto: Livia León y Susana Nicolalde

Teatro Centro de Arte, Guayaquil



“Gali Galápagos” 1990

En la foto: Livia León, Virgilio Valero, Susana Nicolalde,  
María Fernanda Gutiérrez, Mirella Carbone y Aurelio Herrera  
Fac. Arquitectura Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.



“Gali Galápagos” 1997

En la foto: Nubia Pesántez y Livia León.  
Teatro Centro de Arte Guayaquil



“Gali Galápagos” 2009

En la foto: Alfonsina Solines y Alejandra Paredes  
MAAC – Auditorio Simón Bolívar, Guayaquil.





“Gali Galápagos” 2009

En la foto: Milton Gálvez y Alfonsina Solines  
MAAC- Auditorio Simón Bolívar, Guayaquil



“Gali Galápagos” 2009

En la foto: Fernando Villao y Alfonsina Solines  
MAAC, Auditorio Simón Bolívar, Guayaquil.



"Gali Galápagos" 2014

En la foto: Ariel Zoller y Alfonsina Solines.  
Sala Zaruma, Teatro Sánchez Aguilar, Guayaquil



"Gali Galápagos" 2014

En la foto: David Castro Mosquera, Carlos Aragundi  
Y Ariel Zoller  
Sala Zaruma, Teatro Sánchez Aguilar. Guayaquil



"Gali Galápagos" 2014

En la foto: Alfonsina Solines, Azucena Mora y David Castro Mosquera  
Sala Zaruma. Teatro Sánchez Aguilar, Guayaquil.



"Gali Galápagos" 2014

En la foto: Alfonsina Solines y Carlos Aragundi  
Sala Zaruma. Teatro Sánchez Aguilar. Guayaquil



"Gali Galápagos" 2014

En la foto: Keiko Azuma y Alfonsina Solines  
Sala Zaruma, Teatro Sánchez Aguilar, Guayaquil



"Mandamás" 2001.

En la foto: Virgilio Valero

Malecón 2000, Guayaquil



"Mandamás" 2003

En la foto; Virgilio Valero

Teatro José Martínez Queirolo , Casa de la Cultura

Núcleo del Guayas

Guayaquil



"Mandamás 2003

En la foto. Virgilio Valero

Teatro José Martínez Queirolo. Casa de la Cultura Núcleo

Del Guayas. Guayaquil





Escenografía "Mandamás"  
 Diseño: José Luis Quintero  
 Teatro Centro de Arte, Guayaquil



"Mandamás" 2005  
 En la foto: Virgilio Valero  
 Teatro José Martínez Queirolo Casa de la Cultura Núcleo del Guayas